

和声艺术发展史

(订正版)



吴式锴 著



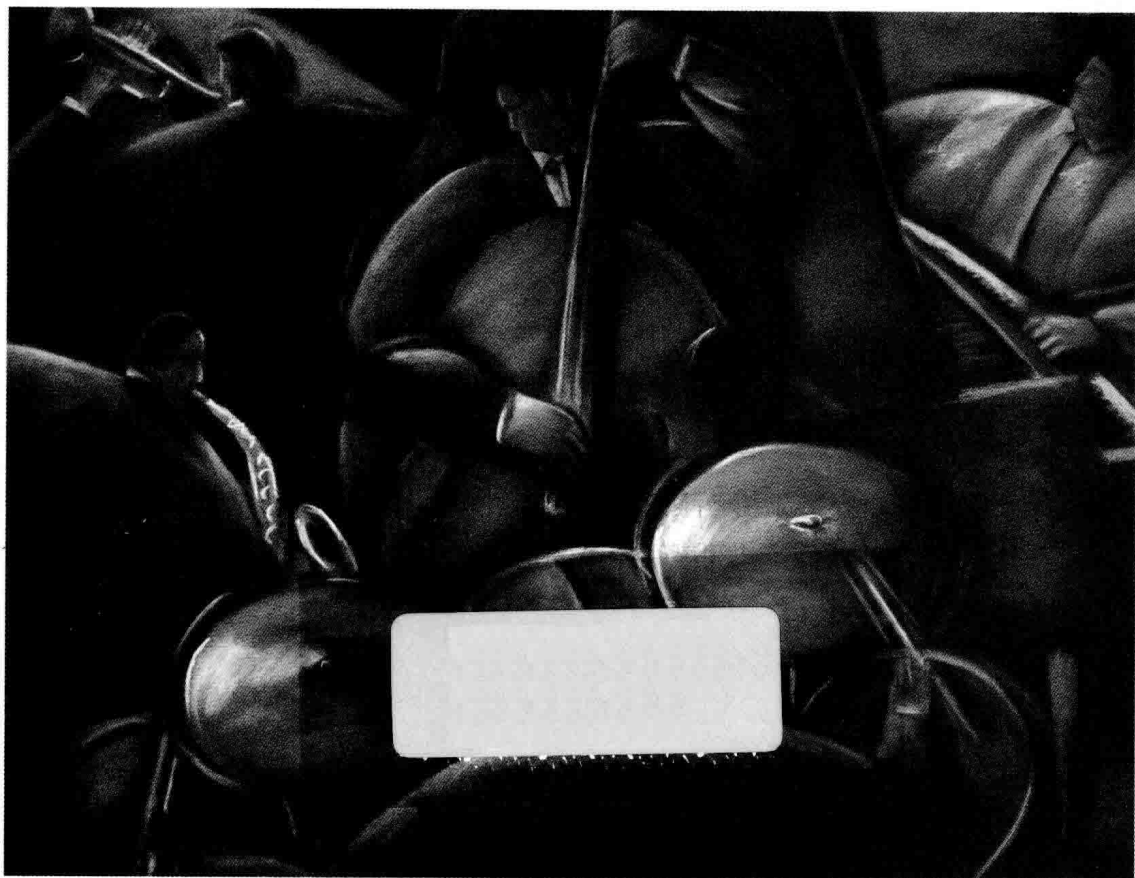
中央音乐学院出版社

和声艺术发展史

(订正版)



吴式锴 著



中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

和声艺术发展史:订正版/吴式锴著. —北京:中央音乐学院出版社, 2015.6

ISBN 978 - 7 - 81096 - 692 - 4

I. ①和… II. ①吴… III. ①和声—音乐史—世界
IV. ①J614.1 - 091

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 064975 号

和声艺术发展史 (订正版)

吴式锴著

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: 787 × 1092 毫米 16 开 印张: 29.25

印 刷: 北京美通印刷有限公司

版 次: 2015 年 6 月第 1 版 2015 年 6 月第 1 次印刷

印 数: 1—2,000 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 81096 - 692 - 4

定 价: 88.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031
发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

前 言

人类凭借智慧的积累，使我们在视线所及的范围，看到一个特有的流动历史画卷——多声音乐的生成与繁衍。

和声——犹如一切事物——基于它所处的时空条件、环境、土壤，甚至某种机遇，作为一个划时代的伟大艺术成果，诞生于人类文明史的发展进程中。

自从和声成为音乐语言不可缺少的重要组成部分，它便自始至终伴随着音乐艺术浪潮的起伏演进而更换着自己的角色风貌，以求完成其烘托各种艺术格调的特殊使命。和声的发展虽以技法的变化更新为表征，但它所带来的，却是新音乐语言的艺术内涵在敲动人们的心弦。

和声的发展演变是逐步的，但有时又是神速的。每一细微的变革几乎总是伴随着对过去确认的某种成果的部分摒弃。也就是说，和声语言的任何一步前进，都表现为在传统的和声模式与新风格的要求之间重新作一次衡量，从而决定对已有的成果如何加以取舍。

然而，每一新时期所展现出的和声新形态，却又总是可以在往昔年代见到它的先兆。这好比是一粒种子，早年仅仅萌发出嫩芽，但却预示着未来的成长壮大，及至完全成熟，便成为该时期和声语言具有时代性的新标志。在观察和声发展演进的过程中，认识这种历史继承关系是十分重要的。这便是为什么每当论述到和声发展的一个新内容时，总要首先回溯到过去年代来展示一下萌生这一和声手法时的原始雏形。

随着艺术时代风格的演进，音乐由单纯走向丰富多变，和声也相应从简明向丰满甚至繁杂的程度发展。于是，至19世纪结束以前，和声（从狭义的，即纯和声的意义上说）攀登到前所未有的高峰，成为自己灿烂的黄金时代。

对人类的感官承受力来说，和声的革命永远是一种挑战和考验。20世纪以来，音乐艺术的前景一直在被人们苦苦地探索着，在茫茫的新天地中，这种探寻既是追求期望的享乐，但恐怕也是一种艰辛与折磨！和声的生命究竟有无尽头？它所面向的未来是更高的艺术融会，抑或某种意义的衰退，还是走向自我异化？……总之，它究竟会被人类塑造成怎样一种尚能被我们接受的形貌？这恐怕只能由漫长的历史自身予以回答了。

序 篇

多声音乐史前简要回顾

自从人类社会形成，人即为社会的一员。在这业已存在的人际关系中，声音自然是信息传递的一种媒介。然而，在语言尚未完全形成的人类初期，自然更不会有“音乐”这一概念了。

在以乐音为基本要素的音乐形态确立之前，节奏的韵律性已被人们有意识地利用了。因为它更易附着于生活，有助于人们的协同劳作（至古希腊时期，节奏在音乐中的意义与地位即从理论上被充分肯定）。但能够表达人们心理情趣并具有广阔发展前途的，恐怕仍应首归于乐音的运动。因此，当乐音从自然声音中被分化提取，特别作为一个概念被人类自觉地意识到它的意义之后，节奏则完全与乐音的进行融为一体了（除单纯的打击乐以外）。于是，作为音乐最基本要素的乐音运动，便成为音乐发展的主要导索。这样，在古代社会中，人们生活的各个方面，如狩猎、耕织、婚丧……以及幼儿催眠、叙事说唱等都以单声歌曲的形式展现出来。

经过漫长的历史，世界上出现了文明古国。随着古代国家的产生，生产力的发展和文化的升腾，人们对早已伴随生活自然萌生的歌唱文化逐渐有了自觉的认识，开始意识到它在生活中的位置，并认为这些旋律（或某种调式）可以左右人们的感情思绪，甚至赋予音乐以某种神秘的涵义，把它作为一定的象征，视音乐为能够主宰人们命运的一种力量。

以后，伴随古希腊音乐美学观念的发展，至欧洲中世纪教会时期，音乐已成为宗教礼仪活动不可缺少的组成部分。人们借助各种圣诗、赞歌的演唱，表达自己对神灵的崇敬和虔诚。教会更以圣咏的确立作为巩固其体制基础的一种手段。于是，在漫长的中世纪教会时代，被罗马教皇格里高利一世（Gregory the Great，约540~604）所汇集编订的教仪圣咏，便成为欧洲早期专业音乐文化的代表性艺术文献。自此，以格里

高利圣咏为代表的宗教歌曲，便开始步入促使单声音乐逐渐走向成熟完善的发展历程。

起初，圣咏只是一字一音节地朗诵圣经散文，表现为宣叙歌调的性质，仅在着意宣泄对神灵崇敬的情感时，才采用一字多音的花腔曲调形式，如阿利路亚（Alleluia，以后又改称“哈利路亚 hallelujah”）。但以后又重新为这些无字的曲调配作歌词。由于词语的要求须对曲调作进一步加工，从而使旋律向更高更丰富的境地发展。于是在阿利路亚之后，又出现了所谓 Sequence 与 Trope 两种单声音乐形式。

但格里高利圣咏的发展动力并不仅仅来自教会本身，除了寺院僧侣音乐家（除格里高利以外尚有诺特克 [Notker, 约 840 ~ 912]、图梯隆 [Tutilon, ? ~ 915] 等）的功绩外，它也是欧洲数世纪诸多民族文化相互融会的成果。特别在中世纪后期（11 世纪以后），与十字军的兴起同时出现的世俗音乐的蓬勃发展，为单声音乐艺术的完善又注入新的血液。广大人民的音乐活动和以流浪艺人（也包括某些贵族出身的游吟歌手）为代表的世俗音乐，由于它们富于生活气息的内容与表现形式而与教会礼仪音乐形成对立。这使格里高利圣咏无法抵御生机勃勃的世俗文化的包围和冲击，终究要受到民间音乐的影响。教会为了使圣咏在人民中不失众望，也有意地去汲取民间音乐的某些因素。这除了使圣咏渗入一定的世俗音乐音调外，还产生了宗教剧的新形式。

此外，记谱法的进步也为单声音乐的艺术开拓提供了有利条件。由古希腊的字母记谱法发展到中世纪以后逐步形成的以记号（neume）与横线来确定音高位置的记谱方式，使旋律有了比过去更精确的表达形态，这无疑为音乐的更精密的构思与旋律线更准确的塑造提供了更好的条件。这样，在表现为横向空间运动的单声音乐获得一定高度发展之后，音乐朝纵向空间作多层次的分部发展，自然有如水到渠成，成为不可避免的前进趋势了。

目 录

前 言	(1)
序 篇 多声音乐史前简要回顾	(I)
第一篇 多声音乐的产生与早期发展	(1)
I. 多声萌芽时期的原始形态	(1)
II. 多声音乐的初步演进与三和弦的形成	(4)
III. 多声音乐的复调化发展	(16)
IV. 调式理论的初步建立及其在音乐中的具体体现	(22)
第二篇 和声思维的形成与逐步成熟	(27)
I. 和声结构功能的孕育与大小调式的萌芽	(27)
II. 多声音乐的早期变音思维	(38)
III. 器乐中的和声形式特点	(68)
IV. 主调音乐与和声功能骨架	(76)
V. 和声中不协和因素的发展	(88)
(一) 增四度与减五度的引进	(88)
(二) 二度与七度的引进	(92)
VI. 和声的复杂化——和弦外音与半音和声	(97)
VII. 巴赫和声艺术的历史丰碑	(109)
(一) 中古调式旋律的和声大小调化	(109)
(二) 和声与旋律之间调的关系与色彩	(118)

(三) 圣咏和声语言的展开与变化处理·····	(135)
(四) 对位与和声的神奇一体化·····	(142)
(五) 不协和思维的进一步强化·····	(150)
(六) 模进——音乐展开的有效动力·····	(159)
第三篇 大小调和声规范的完全确立与和声功能的扩充 ·····	(165)
I. 维也纳古典乐派的诞生 ·····	(165)
II. 旋律与和声互为依存条件 ·····	(166)
III. 调式的基本和声素材 自然音和弦的功能规范 ·····	(169)
IV. 和声的调思维扩展 ·····	(192)
V. 调的离心趋势 ·····	(203)
(一) 半音体系的扩张·····	(203)
(二) 等音手法的应用·····	(213)
(三) 不同调式的交替·····	(218)
VI. 维也纳式的调性关系展现 ·····	(226)
VII. 对和声新音响的开拓 ·····	(239)
VIII. 二、三声部多声织体的和声内涵 ·····	(250)
IX. 和声表现功能意识的成熟 ·····	(257)
第四篇 浪漫主义开拓和声的新风貌 ·····	(264)
I. 浪漫主义的悄然萌生与发展 ·····	(264)
II. 和声大调新韵味的笼罩 ·····	(265)
III. 下属功能的扩展与升值 ·····	(273)
IV. 五度音响的抒情风采 ·····	(287)
V. 和声语言的个性化发展 ·····	(296)
第五篇 “古典”与“浪漫”合流涌进 ·····	(324)
I. 调性扩张与意外进行的历史演进 ·····	(324)

II. 调基础的动摇与急进先锋瓦格纳及其后者	(329)
第六篇 面对“尽头”，另辟“蹊径”——自然调式的回归	(343)
I. 非力度性的自然音和声	(343)
II. 自然调式风格和声的音响发展——调式的交替、融会	(356)
III. 调式交替的递增、重叠、演化与和弦的纯色彩性对置	(372)
第七篇 通向新世纪的和声发展渠道——多元的并存与融会	(387)
I. 和弦自身结构的扩张与新时期不协和和弦的自然音风格化	(387)
II. 和弦以外因素的注入	(397)
(一) 和弦外音、附加音以及持续音对和弦的点缀与对和声的润饰	(397)
(二) 和弦以外因素对和弦结构的改造——多声结合的新趋势	(405)
III. 线条思维的和声构成	(414)
IV. 和声素材的变音化	(426)
V. 复古思潮的崭露	(436)
VI. 旋律与和声的新型“联姻”	(438)
VII. 矛盾、对立的含混——和声的模糊趋势	(444)
收束篇 世纪成果与历史时代更替的粗略展示	(448)
后 语	(457)

第 一 篇

多声音乐的产生与早期发展

I. 多声萌芽时期的原始形态

尽管对多声音乐的早期创作与发展，已可见到诸多的理论阐述，但对多声音乐的最初发生时间，至今似乎仍然没有一个较为精准的答案。人们只能根据仅有的某些零碎史料、文物来作遐想式的猜测和推断。

例如远在古代埃及时代就已出现了多种弦乐器，如琉特琴（luth）、竖琴（harp）等。古希腊时期又有从 7 根弦发展到 11 根弦的里拉琴（lyre）。以后作为提琴前身的维奥尔琴（viole）又出现了。可以设想，人们在演奏这些古代乐器时，会不会从不自觉到自觉地同时触及两根或更多的琴弦呢？从现存的某些古代雕塑或浮雕中所见奏琴者的按弦手势，已使我们产生这样的怀疑了。或者在使用这些乐器为歌者伴奏时，会不会从无意识到有意识地奏出与歌唱曲调不同的音高呢？某些现代著述中已提出过这样的论述，认为在 12 世纪以前，确有过多声音乐的萌芽存在。例如在旋律进行的同时，另有一个将该曲调略加装饰变化的声部同时作响；或者一个曲调在另一个持续长音的陪衬下进行。这些论述看起来是可信的，因为现今不同国家民族的许多民间音乐都不同程度地有着这样的共同表现形式，这是即兴唱奏的自然结果，而古代音乐也是从即兴唱奏的实践发展过来的。

然而，根据现在已有的著述资料所得到的知识，我们似乎已经可以确信，从公元 9 世纪教会音乐灿烂发展的卡罗陵基时代（751 ~ 987）的末叶，在德国、意大利以及英国等地便已有了专业多声音乐实践的最初尝试，并以拉丁文圣经中的 Organum（奥尔加农）一字来为这最早的多声形式命名（亦有迪阿福尼 [Diaphony] 的称谓）。以后，对奥尔加农作理论论述者不乏其人，其中可能以弗朗德圣·阿芒的于克巴尔（Hucbald，

约 840 ~ 930) 与后来意大利阿莱佐的圭多 (Guido, 约 995 ~ 1033 后) 最为著名了。

奥尔加农是直接继承格里高利圣咏的艺术成果发展起来的。人们把一首圣咏旋律作为固定调 (cantus firmus 或 cantus planus, 有时亦称持续调 tenor), 同时再用另一个创作声部 (称狄斯克特 discant) 结合在圣咏的下方。由此, 基于一种有意识的创造意向, 在音乐中迈出了人类历史上向多声音响世界发展的伟大的一步。

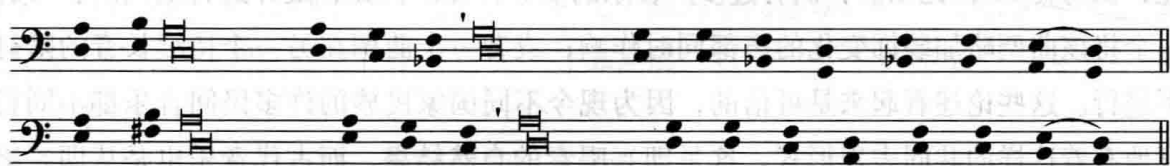
然而，人类文明进展的任何一步，都是在其原来固有的基础上，逐步向前迈进的。

纵向多声首先引来的是音响问题。人们只能从原来固有的单声意识的基地上出发，一步步地解放自己，逐渐领受原有习惯之外的音响刺激，发展听觉上更高的承受力。因此，最初奥尔加农的多声音响，除了八度（实质上是重复的单声）以外，只采用频率比数最简单的即音响最协和亦即与单声音响最接近的纯五度与纯四度音程。这两种音程的纯净度除了听觉可以直接感受到外，古老的音响测试也使其上升为一种理论学说，使这两种音程成为在古希腊音乐理论中仅被承认的两种协和音程。因此，从某种意义上也可以说，奥尔加农中音程结构的应用，是承袭了古希腊的音乐观念。

其次，纵向多声又引来了线条展开方向的新问题。由于过去单声音乐的统治久远，年幼的多声音乐问世后，两声部自然首先会采用平行进行关系。这样，它仍旧表现为单声部式的单一进行方向的线条发展形态。

例 1

平行奥尔加农 (约850)



我们曾提及古代音乐（特别是民间音乐）的发展在很大程度上表现为即兴创作的性质，实际上奥尔加农的最初创建仍然沿袭了即兴演唱的方法。五度和四度的平行进行可以说是最易于即兴唱出的形式。

然而多声音乐兴起的意义绝不仅是音乐外表形式的变化，它更深地触动了人们的思想灵魂，开拓了人们的思维观念。此时，圣咏的演唱者和聆听者会从对宗教祷文的虔诚意念中逐渐解脱而转向对美妙和谐的多声音响的感受。音乐的作者则更会受到新

的创造的刺激,进一步激发出开拓各种音乐表现可能性的欲望。在经历了一段历史时期以后,出现了两位杰出的奥尔加农作曲家:12世纪的雷奥南(Léonin,约1163~1190在世)和13世纪的佩罗坦(Pérotin,约1160~约1220在世)。他们都生活在巴黎。此时,以奥尔加农为先导的多声音乐,在以法国为主的地区获得了很大的发展。

首先,作为奥尔加农双声部基础的格里高利圣咏曲调,由原来所处的上声部移到低声部,这样创作的高声部自然取得更为突出显著的音乐地位。以后,低声部圣咏调的每个音符都被拉得很长,而高声部的创作旋律则越来越趋于丰满华丽,这样就更突出音乐的创作意义。人们更多感受到的自然是高声部中起伏婉转的新歌调,而代表宗教意境的圣咏却在低声部中以滞重的长音形式仅仅体现着对高声部旋律的衬托作用。

例 2

雷奥南: 奥尔加农



在上例的两声部之间,几乎每一个双音同时进入点上都仍保持着奥尔加农的传统音程,即八度、五度与四度。只有在低声部的第三音与末音上,由于高声部首先以一个装饰性质的短音与低音接触而引入了二度音程的碰撞,但之后的二度下行仍然使两声部稳定在同度上。从这一记谱中,我们明显地预见到了以后和声中的倚音形态。

除了双音同时进入点的部位以外,在低声部长音持续过程中与高声部流动着的细小音符之间所构成的音程则是多样的。其中虽然包含了三度、二度甚至大七度,但都

不是表现为两音的同时碰撞，加上两声部各自节奏型的较大差异，使这些音程都成为过渡性的、非本质的。但在一音对一音的形式中，两声部的斜向进行所带来的二度与三度虽仍属于过渡性质，但所发出的音响则较为显著。

例 3

平行奥尔加农（约850）



例2与例3可以表明，在一个较完整的奥尔加农段落中，其首尾必归于同度音程，以体现整体上的完满和稳定。

II. 多声音乐的初步演进与三和弦的形成

经过一段时期以后，人们很快就发现了传统奥尔加农形式的不足：完全协和的音程结构（八度、五度和四度）和统一一致的线条展开方向（以平行进行为主）都阻碍着多声思维广阔而深入的发展。于是便开始在奥尔加农原始结构形态的基础上，增添一些声部间的反向进行，以这种线条展开方向的不一致性来突显声部各自的独立性，由两旋律之间倾向上的相互对比来进一步揭示音乐的多层次性质。这一手法的应用又使原来的 discant（拉丁语为 discantus）获得新发展。

例 4

自由奥尔加农（11世纪）



尽管如此，三种完全协和音程的空洞音响仍不能给音乐带来充实丰满的效果。因为线条的展开方向仅能表达运动趋向的多重性质，而真正揭示多层次结合整体效果的，仍在于音程结合的音响属性。这就有必要对以上3种纯协和音程以外新的音程结合关系进行探索。于是三度和六度音程的使用便应运而生。

例 5

平行奥尔加农（12世纪）



应该说，三度音程的应用具有和多声部的出现同样伟大的意义。因为它好比一颗即将发芽的种子，为完整三和弦的问世奠定了基础。曾有著述论及，在较早的时期，三度音程就在英国得到应用，甚至被那里的理论家肯定为协和音响。而此时在以三度构成的奥尔加农中，有时甚至分别在原曲调的上方与下方同时采用两重三度音程，这实际上已经是三和弦的平行进行了。

纯粹的平行三度构成形式称为吉美尔（Gymel）。但对这类写法也常用福布尔东（fauxbourdon）来形容，该词是假低音的意思。据称它是说明这样一个事实：虽然是以三度音响记谱，但演唱时常成为六度的实际效果。

至此，综合实质性的与过渡性的所有度数的自然音程（8、5、4、3、6、2、7）均已涉及到了，甚至增减音程也由于声部各自走向的自然结果而偶然出现。声部线条的展开方向也已经包含了所有的可能性（同向、平行、反向、斜向），余下的便是节奏这一重要问题了。

我们知道，最初的奥尔加农表现为一音对一音的平行进行格式。与单声音乐比较，

它只带来音程色彩的整体润饰而缺乏声部之间的真正对比；两声部反向进行的引入，也只是相同韵律的线条在展开方向上的分歧；以低声部的圣咏长音与高声部华丽活泼的旋律相结合，虽然拉开了两声部性格特点的距离，然而由于低音过于凝滞，反而只突出了一个高声部的旋律色调。因此，只有当两声部都各自具有自己的节奏独立性，或者两者在总的节奏韵律密度上较为接近，但律动点交错出现，这时才能最大限度地形成声部之间的对比，充分展示出多声部（复调）音乐的特色。下例便是由于两声部节奏律动的相互交错而显现出明晰对比性和相互独立性的实例：

例 6

克劳苏拉：巴黎圣母院学派（约1200）





(在上例中, 双音同时进入点上仍以三种纯音程为主, 间或有少量三度与六度, 偶然也出现过小七度和非实质性的大二度与减五度音程。)

节奏的复杂化发展必然有赖于记谱法的进一步完善。中世纪既有的符号与横线记谱法只能表示音符的位置及其所勾画出旋律的大致曲线, 而无法说明每个音延续的尺度, 亦即不能展现音乐的精确节奏。虽然也曾根据希腊诗歌的朗读特点而从中提取六种不同的节奏型作为规定的长短格律在音乐中加以使用, 但是这些固定的模型是必须自始至终贯穿到底的, 因此无法适应多声音乐所必须具有的变化与发展。于是, 有量音乐(指各音都有确定时值的音乐)的记谱法不可避免地开始创建, 并随着音乐艺术的日趋丰富而逐渐走向完善。

可以说, 多声部中节奏的自由处理, 是摆脱圣咏固定调束缚的结果。为了从格里高利歌调中解放出来, 达到创作上自由发挥的境地, 于13世纪开始, 在两声部的奥尔加农中, 将原来作为基础声部的格里高利圣咏废除, 使双声部都由作曲者根据音乐整体的需要自行创作, 它们的节奏型相互近似, 这样产生的乐曲名为孔杜克图斯(conductus)。

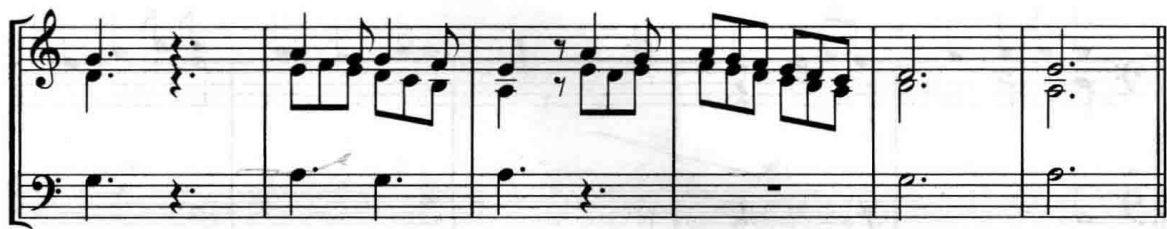
在音程的选择、线条展开的方向以及节奏的处理都得到自由发挥以后, 再进一步便是声部的增加, 使音乐向更多层次的方向发展了。一开始, 作曲家仍遵循奥尔加农的要求, 即以圣咏曲调作为低音基础声部, 不过在其上方结合两个以至三个创作的声部, 而它们之间很可能采用节奏相似的孔杜克图斯(conductus)的写法。如下例的三声部奥尔加农: 上方两个创作声部之间以近似的节奏型构成密集的音程关

系。它们好像以一种统一的粘合形态，共同与低声部节奏宽松的圣咏调构成对比关系。

例 7

奥尔加农 佩罗蒂努斯风格 (1200)

The musical score for Example 7 is presented in five systems, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The time signature is 3/4. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes, and rests), accidentals (sharps, flats, and naturals), and phrasing slurs. The first system shows a half note in the treble and a half note in the bass. The second system features a half note in the treble and a half note in the bass. The third system shows a half note in the treble and a half note in the bass. The fourth system features a half note in the treble and a half note in the bass. The fifth system shows a half note in the treble and a half note in the bass.



从上例三个声部之间的音程性质看，两个创作声部除了结合成传统的协和音程（四度较多）和过渡性的非本质音程（如二度）以外，三度音程的应用（包括连续的平行进行）是十分显著的，可以看出这是作曲家的意图所在。低声部与中声部之间则以五度的协和音程为主；间或也存在个别的三度与过渡性的二度。作为三个声部的整体，主要表现为带有重复音的五度音程（以重复五度的下方音为主）。在整个结构中，我们还可以偶然发现几个三和弦，它们虽只是一瞬即过，但却闪耀出特殊的光辉。它们所特有的音响色彩在艺术上展现出特殊的意义和魅力，代表了多声音乐发展的前景和希望。

在下例中，三个声部各有自身的节奏特征。高声部较紧密，中声部次之，低声部最宽松，由此表现出声部之间的对比和各自的独立性。这当然是构成复调音乐的基本手段。正因为较多地着眼于每一声部自身的旋律性发展，则可能暂时放松声部间的纵向结合要求。此例多处出现了不协和的特殊结合关系，某些暂时性的二度和七度碰撞犹如和声时期的和弦外音性质。

例 8

经文歌（约1250）





下例似乎又展现出三部多声结构的另一种形态：所有声部的节奏型都较平和近似。有时其中两声部取相同节奏，有时甚至所有三声部的节奏都完全一致。可以说，这是逐步走向主调音乐思维的过渡形态。在这种织体形式中，和声思维的发展——亦即和弦结构的确立，是很自然的事。例中多处展现出完整的三和弦结构，甚至使用连续的平行进行，说明它已不是偶然性的结合，而是作曲家创作思维中所关注的成分了。

例 9

经文歌 佩罗蒂努斯风格（约1200）





从上面这 13 世纪的曲例中，可以明显地发现当时逐渐形成的一种起着段落划分作用的终止多声模式，即以一个五音旋律位置的三和弦或根音旋律位置的六和弦，通过外声部反向扩张（低声部下行二度，高声部上行三度或二度）达到外声部为八度音程的五度加四度的叠置形式。

例 10



这一终止形式被 14 世纪意大利作曲家兰迪尼（Francesco Landini, 1325 ~ 1397）加以发挥并使之规范化，而且以高声部向上三度的旋律进行构成其特有的终止风格。请观察下例中的每个小句逗的多声手法。

例 11

兰迪尼：巴拉塔



(Fine)

1. 2.

公元 14 世纪是文艺复兴的开始。伴随宗教改革运动的蓬勃兴起和人文主义思潮的深入发展,欧洲的文化艺术犹如汹涌的浪潮,滚滚洪流般地向前推进。在社会的世俗生活中,人们逐渐摆脱宗教的羁绊而意识到个人的自我价值和主宰自身命运的意志与能力,开始在自己的创作中歌颂自由和希望,并把自己融于美丽的大自然中,任凭个人的思绪在宽阔无垠的精神世界中自由驰骋。这时,先在法国继之在意大利出现的崭新的艺术形式被人们自豪地称之为新艺术 (ars nova)。

事实上,文艺复兴时期的人文主义运动早在 13 世纪(中世纪时期)就已开始在多声音乐的发展形态上显露出它的前兆。由奥尔加农发展而来并在一个相当时期内成为代表性音乐体裁的经文歌(motetus)便将一个以至两三个非拉丁文歌词的世俗曲调作为狄斯克特与拉丁文的圣咏持续调结合在一起,构成宗教音乐与世俗音乐并存的多声音乐混合体。以后,低声部的圣咏歌调由于每个音符被拉得很长而失去其生动的旋律性,甚至只截取不完整的片段,并弃掉歌词,仅由乐器演奏。这样,创作声部不仅在数量上逐渐占据优势,而且其生动的世俗风格由原来作为教仪圣咏的派生物变成了多声音乐的主体。这不能不说是世俗艺术的胜利,同时也是人文主义早期萌芽的象征。后来,conductus 的出现则体现了宗教歌调的彻底被摒弃,作曲家获得了对音乐创造的完整主宰权。14 世纪文艺复兴初期的伟大作曲家和诗人马肖(Guillaume de Machaut, 约 1300 ~ 1377) 在创作叙事歌(Ballade)时,有时不仅不用圣咏歌词,而且自己创作两个用器乐演奏的对位性质的双持续调来为一个声乐的声部伴奏,这便使多声音乐向“纯音乐”(器乐)的性质靠近。此时,作为和声思维的逐步走向成熟与完善,则首先表现在向完整三和弦的过渡。在下面这首 15 世纪弥撒曲的三个合唱片段中,三和弦——大三和弦与小三和弦已成为纵向音响结构的主要成分。其余部分也十分强调三度音程——大三度与小三度。从音乐整体上看,似乎已不被传统的四度与五度的纯协和音程所统治。唯有最后的终止(也包括多数段落的开始)则坚持五度与四度的重叠。这说明人们在观念上仍未发展到承认三和弦可作为乐思最终稳定归宿的程度。

例 12

雷格兰特(G.Legrant.1818~1156世,法): 信经







Ⅲ. 多声音乐的复调化发展

15 世纪的到来使欧洲文艺复兴进入一个灿烂辉煌的时代。经济的繁荣，人口的聚集，促成荷兰、比利时及法国部分地区成为当时欧洲最大的贸易中心，于是将这里连成一体统称为尼德兰。兴旺昌盛的城市生活是文化艺术进步的丰沃土壤，人际关系的广泛交谊自然促成各种歌唱活动的蓬勃开展。这时，不仅教会举办了由教堂唱诗班构成的歌唱训练所，而且这种唱诗班也同样在宫廷中兴起，一些著名的演唱家和作曲家也参与其中。以后除了歌唱以外，它还发展成加入器乐演奏的综合性团体，并成为此后数世纪社会音乐文化的支柱。这样，伴随着当时已有的绘画的兴盛，音乐艺术——特别是多声音乐这时也获得空前的发展，形成历史上辉煌的尼德兰文化，后人也常给它以法国——佛兰芒学派（Ecole franco-flamande）的专称。

在尼德兰文化初期所出现的一批杰出作曲家中，迪费（Guillaume Dufay，约 1400 ~

1474) 当处首领地位。他在推动多声音乐的进一步发展上做出了显著的贡献。

我们知道，从以奥尔加农为标志的多声音乐产生以来，其表现形式一直在不断地前进、演变着。从最原始的一音对一音的纯音程结构开始，通过拉长持续调音符以突显创作声部的作用，然后强调声部间的反行趋向，最后达到各声部节奏的穿插互补关系，这一演进过程体现了多声音乐逐渐摆脱单声音乐的遗痕，一步步走向更高更典型的多层次结构形态的发展经历。事实上，到中世纪末尾及至文艺复兴的初期，多声音乐已有了初步规范的形态，即以三声部为基本形式，声部之间处于十分均衡协调的节奏穿插形态。在迪费的作品中，除了仍沿袭三声部的结构形式以外，他还发展了四声部的写作，这时持续调往往由次中声部（男高音）担任。

例 13

迪费：《武装的人》

The musical score for Example 13, 'The Armored Man' by Guillaume Dufay, is presented in four staves. The top two staves represent the Soprano and Alto voices, both in treble clef. The bottom two staves represent the Tenor and Bass voices, both in bass clef. The time signature is 3/4, and the key signature has one sharp (F#). The score illustrates a complex polyphonic texture with various rhythmic patterns and melodic lines, characteristic of the late medieval period.



沿着这一发展线索，在社会世态的繁茂气氛下，多声音乐在技巧上日趋走向丰满、复杂似乎是理所当然、不可避免的事了。这一时期的另外两位著名作曲家奥克冈（Johannes Ockeghem，约1410~1497）与奥布雷赫特（Jacob Obrecht，约1450~1505）便成为发展复调写作技巧的前锋。

奥克冈首先继承了13世纪法国多声音乐中业已显现出的声部模仿的萌芽以及此前英国复调音乐（如邓斯泰布尔 [John Dunstable，约1390~1453]，他对迪费的作品也有颇大影响）中曾有过的轮唱法，从而正式确立了复调音乐的模仿技巧。此外并采用了一系列声部变化的处理，如逆行、倒影以及时值扩展等手法，使多声部的结构关系急剧地走向复杂化，由此而出现了一篇历史闻名的复调音乐杰作，即以36个声部谱写成的《感恩颂》（Deo gratias）。在如此繁杂的声部交织的关系中，主题的鲜明形象必将严重地受到削弱，作品结构的清晰度也被极大地损害。虽说这样的作品只不过是代表当时复调技术发展的少数极端性的例证，然而它却体现了15世纪多声音乐写作实验的一股潮流。这种倾向性的思维基础是主要着眼于每个声部中线条的旋律价值，而忽视（或曰轻视）了多层次之间在声部旋律结合关系上的协调性。创作上的这一缺陷自然会在一定程度上损害作品完善的艺术性。而对宗教音乐来说，由此带来的在圣词演唱上浑浊不清的后果，更是教会所不能容忍的，以至于险些作出在教仪上禁止使用多声音乐的决定。

然而从另一个角度看，这一时期多声写作的大胆实验，对复调技术的进步却是有着积极的开拓意义的。可以这样说，以后的巴洛克音乐、古典主义与浪漫主义作品，以致20世纪以来的某些独特技法，都曾受益于15世纪大师们的创造，在某种意义上是源自于尼德兰音乐文化成果。

作曲家们似乎很快意识到他们过于冒进的举止，于是重新考虑多声音乐中纵横关系的双重协调性。奥布雷赫特的作品则首先体现了这一转折，他在多声写作上又重新表现出简洁的织体、明显的节奏和清晰的曲式。这些特点特别显示出深受意大利歌曲体裁佛罗托拉（Frottola）与维拉内拉（Villanella）的影响而创作的世俗歌曲中。于是，在多声部的纵向关系中，和弦结构的意识仍在继续发展着，即使曾勇敢地探索复调中迷宫险境的奥克冈也不例外。如下例：在各声部作不同节奏穿插的运动中，几乎所有垂直关系上都表现出三和弦的结构形式。

例 14

奥克冈：弥撒《武装的人》

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The notation includes various chords, intervals, and melodic lines. Some measures contain rests or specific rhythmic markings like '8' and 'oo.'.



IV. 调式理论的初步建立及其在音乐中的具体体现

我们知道，一切音乐理论的确立，往往都是艺术实践的结果。也就是说，在大量的创作实验以后，经过总结，从而提炼出用以指导艺术进一步创造的理论。然而有时也可能在其他学科领域（如物理学、数学以及声学等）高度发展的启迪与推动下，尽管音乐创作尚未达到足够的丰富程度，却同样可能在艺术领域中试图建立某种理论学说，然后在艺术实践中接受检验，进行修正，从而使之逐渐合乎艺术发展的客观规律。

公元前的古希腊时代，便开始有了初期的调式理论（尽管当时尚无“调式”一词的明确称谓），确立了建立在四音音列基础上的调式体系。但由于当时的艺术作品很少流传至今，因而难以考察当时该理论对创作实践的依据程度，我们只知道根据作为核心的四音音列中所含半音的位置差异而演化出各种调式的音阶图式。

例 15

例 15 展示了四种古希腊调式的音阶图式，每种调式都包含一个四音音列（四音音列）及其变格（变格多利安调式、变格弗利季亚调式、变格里第亚调式、变格混合里第亚调式）。图中还标注了半音（半音）的位置。

1. 多利安调式 (Dorian Mode): 四音音列 (D-E-F-G) 和 变格多利安调式 (F-G-A-B)。半音位于 F-G。

2. 弗利季亚调式 (Phrygian Mode): 四音音列 (E-F-G-A) 和 变格弗利季亚调式 (A-B-C-D)。半音位于 F-G。

3. 里第亚调式 (Lydian Mode): 四音音列 (F-G-A-B) 和 变格里第亚调式 (B-C-D-E)。半音位于 G-A。

4. 混合里第亚调式 (Mixolydian Mode): 四音音列 (G-A-B-A) 和 变格混合里第亚调式 (A-B-C-B)。半音位于 A-B。

上例的图式表明，除了最后一种调式外，每一调式中的上下两个四音音列的音程结构都是相同的。上方四个音好像是下方四音音列在不同高度上的反映，从而使调式结构成为一个协调完整的综合体。惟有第四个调式的构成缺乏这种上下对称关系而令人困惑。那么，混合里第亚调式中究竟有没有自己独特的（与其他调式不同的）四音音列呢？曾有理论这样解释：混合里第亚调式是在里第亚调式的下行音阶之后再延伸一音（即将里第亚调式的四音音列延伸一音）而形成的自身非对称的调式。

例 16



将以上各调式以平行调关系共同排列在一个无升降记号的音列之中，各调式的起始音之间与终止音之间（亦即今日所谓“主音”之间）仍是四音音列关系。

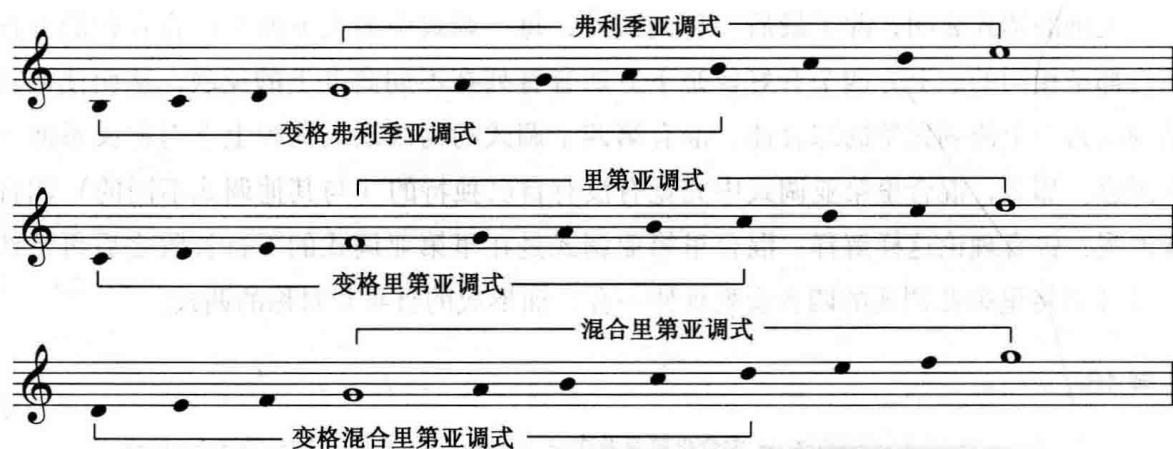
例 17



至中世纪，则将古希腊的调式结构关系作了一些调整。如：增添了新的利第亚调式与混合里第亚调式作为常用调式；原里第亚调式与原混合里第亚调式均被删除。但后来前者被定名为伊奥尼亚调式（见例 19）；后者则以“罗克利亚调式”的称谓主要存在于理论上。此外，原多利亚与弗利季亚两调式相互易名。

例 18





每一调式（正格式及其变格调式）均以例中所示大音符为旋律的结束音。这是调式的基音，亦即今日之所谓主音。无论是正格式或变格调式，都以这同一稳定音来确定其调性。而例中的小音符则只暗示正格式与变格调式在旋律活动范围上的差异。我们还看到，在变格调式对正格式的音区差别上，中世纪较古希腊高了一个音级。

调式性质的确定，当然首先根据各自音阶的音程结构特点。但应该说，音阶结构仅仅是一个纯理论的提炼与概括，远不能揭示每个调式的真正艺术涵义。在活的艺术创作中，各种调式性质的体现并不只是依赖调式音级之间的基本结构特征，真正能够展示每种调式形象内涵的，主要在于各自独具的旋律音调特性（有人将其概括为“歌腔”）。事实上，调式在当时也仅有旋律上的意义，尚未产生和声结构上的价值。

我们知道，自从人们的和声意识趋于成熟并在理论上逐渐形成体系以来，对音乐作品调式的确定总是以多声的整体和声结构为依据的，而每个单一声部线条仅仅具有总的和声统一体中一个组成部分的意义。例如我们经常说，旋律结束在主和弦的五音位置上，于是将这种收尾视为不完满终止，而没有去确认旋律自身的特有调式性质。假如单从旋律本身观察，它可能被认为交替到混合里第亚调式了（当然必须在真正具有其音调特征的前提下），主和弦的五音已成为旋律的调式主音。这样，就旋律本身而论，其终止则可能是完满的。

从和声整体作调式评估是基于和声确已发展到控制整个音乐的程度。在不具备这种客观现实的条件下，或者当旋律的独立风格特性足以与和声相抗衡时，如果仍单纯

从和声上进行笼统的调式概括，那自然是荒唐的作法。我们现在对前面例7与例9的两个作品片段进行调式分析。

在例7中，低声部（持续调）由降B音所促成的歌调而使旋律线条具有a弗利季亚调式的性质；高声部旋律虽也从A音开始，但却不断变换着中间句逗的结束音，最后则以E音确立了稳定的终止。该旋律虽然在整体上缺乏统一调式的归属感，但最后以e弗利季亚音调结束，而使之成为不受低音调式影响，具有独立调式意义的声部线条。中声部具有与高声部相似的特征，但它时而附合高声部，时而又附合低声部，最终以a爱奥尼亚调式的音调结束。从这种声部各具独立调式意义，尚未达到由整体和声将各声部综合成一个单一调式统一体的结构中，我们却已经看到中间声部具有一定程度的填充性质和对其他声部的陪衬性。这当然预示着主调和声织体在逐渐形成。

例9的低声部持续调与高声部的创作旋律在乐曲的首尾统一成相同的调性关系——以D为主音，均为多利亚调式。高声部在变格调式范围内进行，而低声部没有出现全部调式音。音乐在逐步向以和声为代表的单一调式结构发展。然而，由于高声部不时出现向A音解决的终止音调，中声部又完全建立在A的稳定音上，加之旋律线条的数量仅有三个声部，这一切则使各声部在调式上仍保持着一定程度的独立性。

根据例18中调式排列的顺序，我们尚可从这无升降记号的音列中推导出余下三个音级上的3种调式。

例 19

Example 19 displays three musical staves, each representing a different mode and its variation. The first staff is labeled '爱奥尼亚调式' (Ionian mode) and shows a scale starting on D. The second staff is labeled '变格爱奥尼亚调式' (Hypodorian mode) and shows a scale starting on B. The third staff is labeled '伊奥尼亚调式' (Dorian mode) and shows a scale starting on E. Each staff also includes a bracket indicating the '变格' (Hypodorian) variation of the mode.

上例中除第1种调式过去未曾提及以外,第2种与第3种即相当于古希腊的混合里第亚与里第亚两种调式,但它们却被中世纪的音乐理论排除于常规调式之外。其中第2种所谓的罗克利亚调式,由于它在结构 54. 上的特殊缺陷(主音与V级音之间为减五度音程)而极少实用价值。第1、3两种调式——爱奥尼亚与伊奥尼亚虽然在中世纪音乐中不具典型意义,但有时仍可见到。如例6,高声部旋律的进行尽管在多处频繁地停止在G或A两音上,形成暂时的g多利亚和a弗利季亚的调式音调,但在音乐临近尾声时,则以连续3次的D音终止使音乐肯定在d爱奥尼亚调式上。

例9则相反。除最末小节终结在d多利亚调式之外,结构中的每次句逗均以A的终止音构成a爱奥尼亚调式的音调。实际上,我们可以从圣咏中推断出爱奥尼亚调式早已孕育发展的事实。正如例6与例9的两个低音持续调,由于声部中不具备完整的调式音,调式VI级音的欠缺恰好使旋律游移在多利亚调式与爱奥尼亚调式的两者之间。例6高声部的降B音则正好补充了低声部调式音的短缺,而使持续调被统一到爱奥尼亚调式上来。

至于伊奥尼亚调式(即古希腊的利第亚调式,上例第3种),则将伴随着和声的不断发展和成熟而愈加显现出它的重要功能价值。

第 二 篇

和声思维的形成与逐步成熟

I. 和声结构功能的孕育与大小调式的萌芽

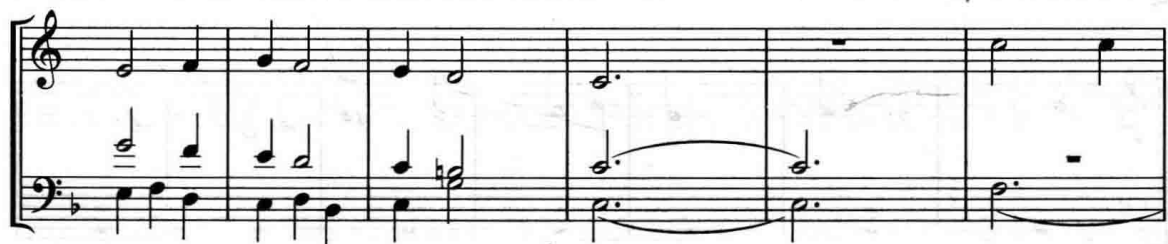
我们已经知道，旋律的悠久历史已将自己锤炼成适应各种表达需要的艺术形式。多声音乐形成的初期，相互结合的诸声部仍不失其各自独立的旋律线条意义（包含调式意义）而施展着自己特有的艺术魅力。

然而声部的多层次重叠，毕竟是和声的天然温床，这种促进和声发展的客观土壤，势必将改造声部线条（原始意义的单声旋律）的结构形态，以使其适应和声整体功效的需要。那么，与广阔驰骋自由抒发为特点的单声旋律形态相对比，和声的展开对声部运动的方式又提出什么特殊要求呢？首先，人们发现在低声部采用纯四度或纯五度的进行是最有和声功力的，它们比单声旋律那样华美的流动方式更适于和声的需要。这一特征早在迪费的作品中即开始有所表现。

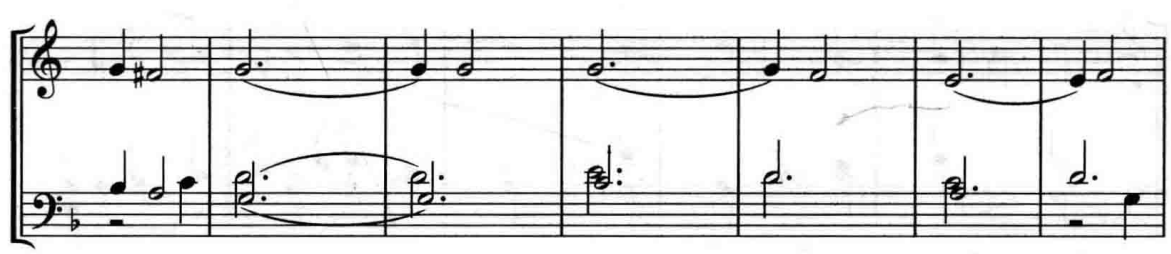
例 20

迪费：交替圣歌B.M.V.











从上例中我们即可看到，在低声部频繁出现不同音级上的纯四度与纯五度进行。同时我们还发现，高声部旋律已明显地构筑起伊奥尼亚的调式结构（降 B 与升 F 两个偶然的变化音除外）。虽然低音谱表中的两个声部都是处在一个降记号的音列中而使和声在整体上表现为混合里第亚调式性质，但在旋律的两次终止处（第 21 与第 42 小节），中声部都以还原的 B 音（升高的混合里第亚Ⅶ级音）充当着向主音作半音倾向的

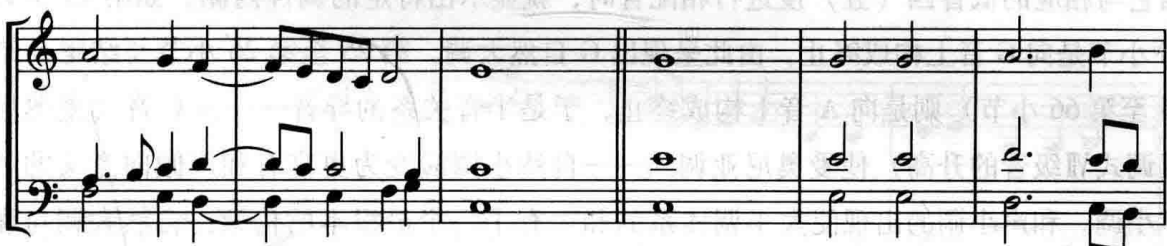
导音。这无疑强化了和声终止的力度，同时也标志着混合里第亚调式向伊奥尼亚调式——自然大调的演进，亦即在和声上由中世纪的调式体系向大小调体系的逐步过渡。

这一发展趋势使整体和声的调式意义逐步取代了各别声部自身的调式涵义。如在下面例 21 的开始 8 小节范围内，仅最后 3 小节（第 6、7、8 小节）贯穿于低声部的单一 C 音，就能使上方分别结束在 e 弗利季亚音调（高声部）与 G 混合里第亚音调（中声部）的两个旋律都归并在 C 自然大调的和声统一体中。

例 21

奥布雷赫特：经文歌

The musical score for Example 21 is a four-part setting in C major, 4/4 time. It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second and third staves have a treble clef and a common time signature. The fourth staff has a bass clef and a common time signature. The music features various intervals and chords, including a final cadence in the fourth staff.





从例 21 还可以看到，例 20 中所展示的导音半音倾向这时又扩展到不同的音级上。当它与相应的低音四（五）度进行相配合时，就显示出特定的调性内涵。如第 45 至第 55 小节是向 G 音上构成终止，由此呈现出 G 自然大调。第 25 至第 26 小节与结尾（第 65 至第 66 小节）则是向 A 音上构成终止，于是半音关系的导音——升 C 音（爱奥尼亚调式Ⅶ级音的升高）使爱奥尼亚调式——自然小调演变为更富有和声倾向意义的和声小调。和声小调的出现使大小调体系的和声有了一个最根本的构架：自然大调与和声小调成为构建大小调体系和声的两个基础调式。

如果说单声旋律的调式内涵往往体现在其特有的旋律音调上，那么大小调体系的和声则表现在多声结构特有的结合方式和运行风格上。在下例仅有两个声部的音乐片段中，除声部自身具有与中世纪的单声曲调迥然不同的旋律风格外，两声部之间又以众多三度、六度音程的充实音响给音乐造成一种丰满、坚实、刚毅并富有内聚力的气质，由此表现出一种全新的格调与风貌。

例 22

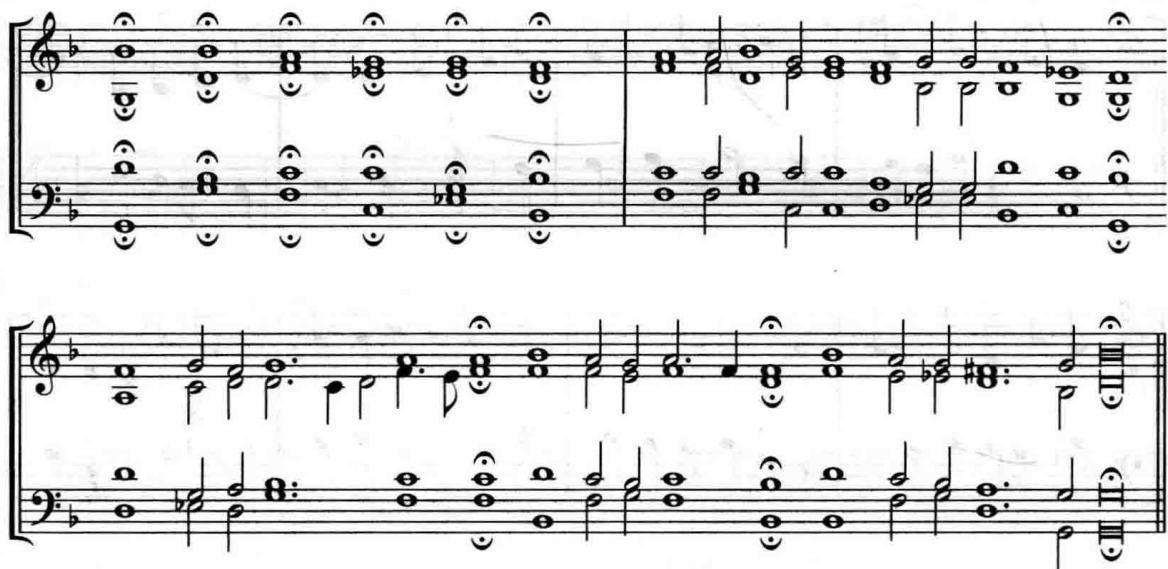
奥布雷赫特：羔羊经



和声化的倾向除了首先表现在低声部（作四〔五〕度跳进）外，同时也会影响到其他声部的线条结构特征，以服从整体和声表达的需要。于是便出现了所有声部节奏相同的块状（或曰柱形）和声织体形式。除了高声部（主要旋律所在）以外，其他声部都变成没有独立意义的非旋律化声部，它们只有为和声填充的作用。这在 15 世纪尼德兰著名作曲家若斯坎·德·普雷（Josquin des Prés, 1450 ~ 1521）的音乐中已有所体现。

例 23

若斯坎：经文歌



声部在横向运动中自身独立意义的削弱以至消失，必然导致人们对声部之间纵向结合的关注，成为观察和声的主要焦点。从上例的音乐片段中我们可以看到，为了获取自然泛音列所特有的共鸣音响，原位和弦重复根音的原则已被认识和采用。另外，为了获得和声整体运行的协调一致，声部的各自独立走向被集体运行中的相互制约关系所取代。多声音乐初期在奥尔加农中作为典范的平行四度与五度甚至平行八度，这时已荡然无存，而且此后平行八、五度成了和声应用法则中的一条严格禁律，因为它们所带来的后果——音响空泛单一的弊病显然与建立多声结构的目的相悖。实际上，平行八、五度早在 14 世纪“新艺术”时期的音乐中即开始废弃（同时确认平行三、六度的合法性），并在当时的论著中有所阐述。

在16世纪中前期的作品中我们可以看到回避平行八、五度有趣的处理手法。例如下面这首《圣诗》的片段，两次出现的声部交错（前一段第3小节与后一段第3小节）显然是出于避免平行八度的目的。比较下面的原谱与所附的假设进行。

例 24

〔法〕布尔热瓦（L.Bourgeois约1510-1561）：圣诗

The image displays two systems of musical notation for a piece by L. Bourgeois. Each system consists of a main staff with two voices (treble and bass clef) and a smaller, separate staff below it showing hypothetical voice leading. The first system shows a voice crossing in the third measure, which is highlighted by a dashed vertical line. The second system also shows a voice crossing in its third measure, similarly highlighted. The hypothetical staves use curved lines and 'X' marks to show how the voices would move if they did not cross, thereby avoiding parallel octaves.

下例中的最后两个和弦就其音高关系来说，是包容平行八、五度在内的平行三和弦音响。但作曲家企图依靠人声的声部音色差异，进行声部互调来掩盖原来的平行八、五度关系。

例 25

〔西〕莫拉莱斯 (C.Morales 约1500—1553)：经文歌



II. 多声音乐的早期变音思维

从过去的曲例中，我们或许发现过某些变音的应用。这里所说的“变音”一词，是泛指超出所设定音列之外带有临时变音记号的音。因此它只是一个一般、笼统的广义概念。

在下面奥布雷赫特经文歌的短小片段中，变音产生于两个音级上：升F音是作为G音的导音性质出现的，它起着暂时转移调性的作用。降B音则体现调式音列的变化，即通过变音将原来的音列改变成另一音列，音乐从原来音列中的某调式交替到另一新音列的某调式，由此带来调式色彩的对比和发展。事实上，早在中世纪格里高利圣咏的单音旋律中就已开始蕴藏着这种因素。

例 26

奥布雷赫特：《经文歌》



通过旋律中调式音的变化而引起新颖和弦的出现，这是十分自然的事。尤其在多声音乐诞生的初期，更可以将新的和弦结构看做是与特殊旋律音相结合的产物。这从14世纪马肖的作品中即可证实。在下面这首经文歌中，旋律中的本位F音与升F音频繁交替出现，由此不断改变着和声的色调。以升F音为五音的b小三和弦便成为独具特色的和弦。以后旋律的进一步展开又引进升C音，于是又给和声带来升f小三和弦。这些和弦的引进犹如水到渠成，但又是作曲家对和声美的刻意追求而后获得的预期结果。

例 27

马肖：等节奏型经文歌

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The treble staff contains the main melody, which is characterized by the frequent alternation between F and F# (B-flat and B-natural). The bass staff provides a harmonic accompaniment, featuring various chords and intervals that respond to the changes in the melody. The notation includes various note values, rests, and accidentals, typical of medieval manuscript notation.







及至 16 世纪，和声逐步向大小调体系过渡，结构功能日趋成熟，变音思维也逐渐发展。这时，引起和弦更新的因素大为扩展了。例如自然小调与和声小调的交替出现；同主音大调与小调的并置使用等，这些都给音乐增添了前所未有的新鲜色调。请看文艺复兴时期法国作曲家科斯特莱（Guillaume Costeley, 1530 ~ 1606）的一首歌曲。

例 28

科斯特莱：尚松





在上例中，自然小调与和声小调的对置很富于色彩性，并显示出和声小调在音乐力度上的强化作用。结束的大主和弦则将乐曲彻底推入大调。宽阔明朗的结束成为光泽闪现的顶点。

科斯特莱是法国 16 世纪重要的抒情歌曲体裁大师。他十分重视和声的表现力，在他的作品中，由于和声思维的明澈而给复调的处理带来十分清晰的效果。这在上例中另一个不可忽视的特点上显示得十分清楚：乐曲自始至终不断采用织体结构形式的变换对比，即柱形和弦段落与复调对位段落的反复交替。这种陈述方式的鲜明对照赋予音乐一定的发展动力，标志着作曲家和声思维的进一步成熟。

调式变化音的使用似乎在当时产生了轰动效应，作曲家们争相发展这一风格手法。我们从下面这首富有气势的经文歌中即可略见一斑。

例 29

乔万尼·加布里埃利：经文歌

The musical score for Giovanni Gabrieli's 'Cantata' (Example 29) is presented in four systems. The first system is a complex texture with multiple voices and instruments. The second system features a vocal line with a melodic leap and a supporting instrumental line. The third system continues the vocal and instrumental parts with various harmonic textures. The fourth system shows a vocal line with a melodic leap and a supporting instrumental line. The score is written in G major and 4/4 time.





The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. Each system includes a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system contains four measures, the second system contains three measures, and the third system contains two measures. The music features a variety of harmonic textures, including chords, arpeggios, and melodic lines. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

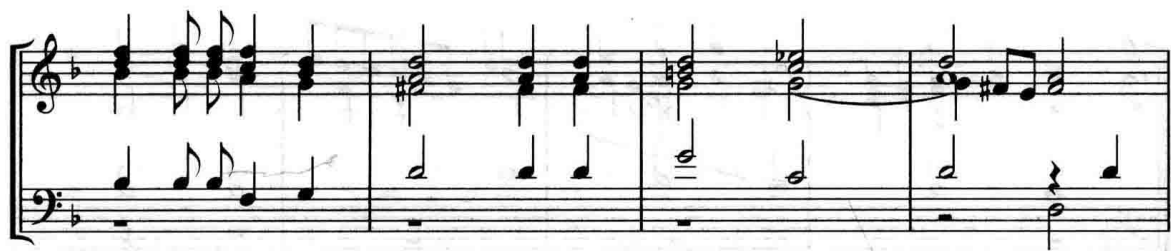
此曲的作者是文艺复兴时期著名的威尼斯作曲家乔万尼·加布里埃利（Giovanni Gabrieli, 1557 ~ 1612）。他是继威尼斯乐派的创始人维拉尔特（Andrian Willaert, 约 1490 ~ 1562）之后两位重要的学派继业人之一。16 世纪的威尼斯是一个十分富饶昌盛的共和国。城市贸易发达，社会生活繁荣活跃，无论在教会礼仪还是在世俗活动中，都能反映出文化艺术的兴旺，国家社会的风貌促使音乐具有相应的气质和品格：当时的音乐要求具有富丽豪华的风格色彩与浓厚的生活气息。作曲家常采用声乐与器乐交织的手法。有时并以独奏与全奏相互交替，甚至以数个合唱队分庭抗礼同时竞唱的方式，造成气势宏大、色彩辉煌的效果。上例作品在整体上便是这种风格的体现。从所摘录的片段中即可看到，和声经常在四（五）度和弦关系的进行中，突然通过变音使和弦的三音升高或降低，改变三和弦的大小性质，从而使音乐由局部的和弦色彩变幻，发展到整体调性大幅度地往返穿梭。加布里埃利便以这样的手段赋予整个音乐五光十色的斑斓效果。

尽管这种对作品作气势宏伟、色彩辉煌的塑造是出于具体乐曲内容格调的需求和当时总的文化精神倾向的引导，但绝不是只有在表现此类音乐内容时才能使用这种和声手段。在当时，变音吸引着作曲家们广泛地用来装饰各种不同气质的音乐。例如，同时代的意大利（罗马）著名作曲家马连秋（Luca Marenzio, 约 1560 ~ 1599）在一首抒情优美具有田园意境的牧歌中，也采用了与上例十分相近但织体形式不同的和声语言。

例 30

马连秋：牧歌







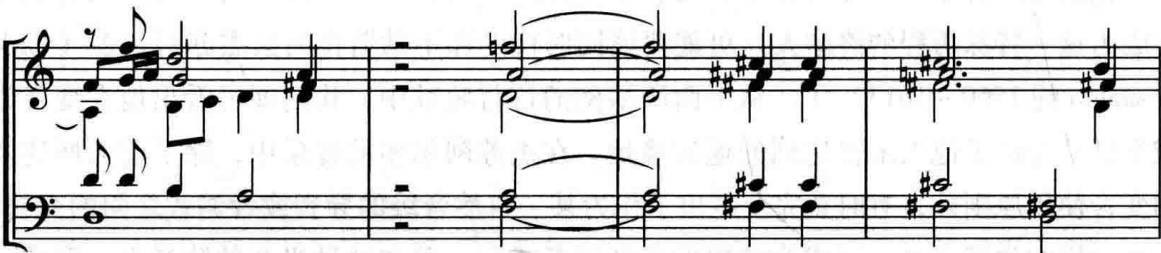


在这多声音乐早期变音思维的发展中，将这一潮流推向至高点的（并在某种意义上成为这一特殊历程的终结人）可能要属同时代的那不勒斯作曲家杰苏阿尔多（Carlo Gesualdo 约 1560 ~ 1613）了。从下面所举例的这首牧歌中，我们即可看出他在变音领域里已经跨进了他人未曾达到的遥远境地。在杰苏阿尔多的音乐中，除了前面所述及的变音使用原则外，有时竟完全越出了作为某一自然音级的导音或者调式之间的交替、转移这样的常规意义，而成为纯粹的半音线条进行，并在这种半音的阶梯上，形成一些突然越出调外甚至彼此间毫不相干的和弦关系。

例 31

杰苏阿尔多：牧歌

Example 31 is a musical score for a madrigal by Carlo Gesualdo. It consists of three systems of staves, each with a treble and bass staff. The music is characterized by extreme chromaticism, with frequent use of accidentals (sharps, flats, naturals) to create a semi-tone scale. The first system shows a chromatic descent in the bass line. The second system features a chromatic ascent in the treble line. The third system continues this chromatic movement, with a chromatic descent in the treble line. The overall effect is one of intense emotional expression and harmonic innovation.







在另外一首牧歌的两个片段中，调性的跳跃表现得更为意外突然。从某种意义上说，一些段落已经具有 19 世纪晚期浪漫主义的某些特征，甚至近于所谓“泛调性”的思维特点了。

例 32

杰苏阿尔多：牧歌





杰苏阿耳多的这种和声表现手法并非来自当时教会精神的感染，而是完全基于他个人的艺术观念与特有气质。他十分注重音乐的心理刻画。为了这一目的，他往往能在作品中深刻地表现出感情的诸多侧面，有时并以语言诉说的特有音调来处理音乐。于是我们常可从他的音乐中发现抑扬顿挫灵活多样的节奏安排以及十分富于表情、动人心弦的休止和断续。这一切都说明他在艺术表现上是一个积极的探求者，一位勇敢的革新家。

杰苏阿尔多一跃超过当时的同行们，冲到16世纪和声发展的最前沿。然而由于他的过于激进，致使当时无人敢于再去突破他的终点。这正像19世纪的瓦格纳一样，一时没有谁再从他的境地继续向前跨进。现在，我们从这一特殊的变音发展支流上退回到和声演进的主航道，以便沿着历史发展的干线，继续我们和声观测的行程。

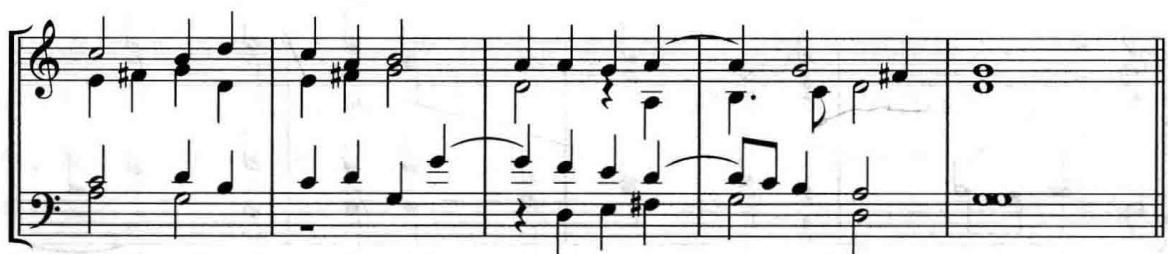
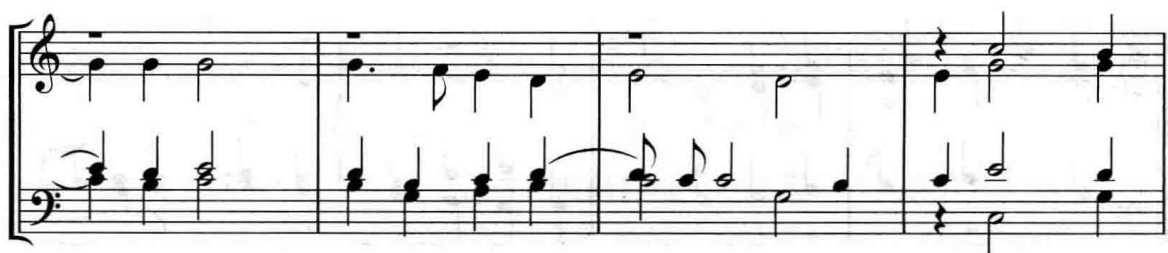
我们早已论及，在16世纪这次变音潮流之前，已经在15世纪有过一次由奥克冈等人掀起的复调热潮。不知是否来自那次运动的影响，与16世纪变音发展的同时，某些威尼斯作曲家们又毫不逊色地用十分高难的对位技术构筑着同样庞大的复调音乐巨厦，他们甚至习以为常地用十几个以至更多的声部进行创作。

然而在奥克冈那次高潮过后，虽然作曲家经过一段时期的冷静反思和自我批判，终于以奥布雷赫特、若斯坎等为代表的作曲家创作出了一批曲式清晰、复调技法洗练以及和声背景明朗的作品，从而使那股复调音乐的汹涌激流逐渐缓解，但教会为那批复调作品对宗教礼仪的危害而要求取缔多声音乐并恢复单声格里高利圣咏的企图，并未就此完全放弃。直至16世纪罗马音乐大师帕莱斯特里那（Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525~1594）卓越的大型教会合唱复调作品相继问世，矛盾才终于彻底消除。这当然说明帕莱斯特里那的音乐在一定程度上恢复了宗教的精神气质。但也并不尽然，他在复调合唱的创作中，接受并继承了当时其他优秀作曲家们将和声因素引进复调音乐的做法，使音乐带有一定程度的世俗气息。应该说，这与纯粹的宗教精神是互相矛盾的。然而在宗教改革中，世俗音乐对宗教音乐的渗透与影响已成为不可阻挡的必然发展趋势。帕莱斯特里那的音乐固然有着表现对神灵虔诚的肃穆情调的一面，但其中协和的和声、平和的发展手法、不很宽的音域以及较鲜明的曲式结构等，这一切都使他的音乐很亲近群众，易于为人们所接受。从下例这首弥撒曲我们看到：简洁的和声织体、徐缓流畅的和弦运动（包括协和的平行六和弦），赋予音乐一种平静安谧的气氛；声部数量的交替增减、适当的变音穿插以及延留音的不时应用，也给音乐带来特有的韵味。

例 33

帕莱斯特里那：Pope Marcellus Mass:Credo

The musical score for Example 33 consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system begins with a treble staff containing a whole rest and a bass staff with a G2 octave pedal point. The second system introduces a melodic line in the treble staff, starting with a quarter rest followed by eighth and quarter notes. The third system continues the harmonic texture with various chordal structures. The fourth system shows a more active bass line with eighth notes. The fifth system concludes the passage with a final cadence, featuring a whole note chord in the treble and a half note in the bass.

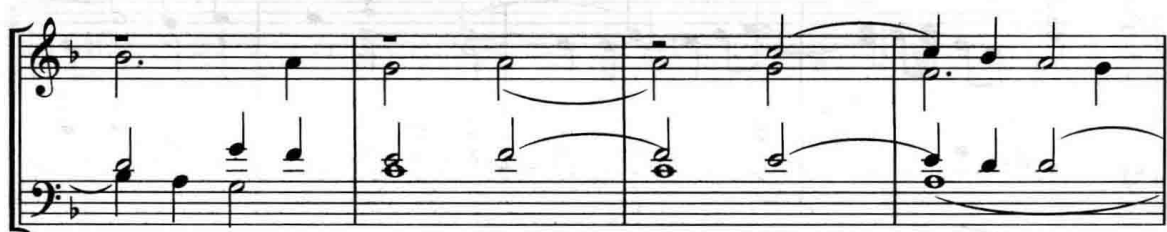


在帕莱斯特里那的另一首更为复调化的乐曲中，虽然声部的相互穿插补充表现出典型的复调音乐风貌，但仍不失其和声的严整性与明晰度，音乐十分优美动听。

例 34

帕莱斯特里那：牧歌

The musical score for Example 34, a madrigal by Palestrina, is presented in four systems. Each system consists of two staves, a treble staff and a bass staff, both in G major (one sharp) and common time (C). The first system begins with a treble staff on a whole rest and a bass staff starting with a half note G. The second system shows a treble staff with a half note G and a bass staff with a half note G. The third system features a treble staff with a half note G and a bass staff with a half note G. The fourth system shows a treble staff with a half note G and a bass staff with a half note G. The music is characterized by its clarity and harmonic precision, with complex polyphonic textures and multiple voices moving in parallel motion.





从以上帕莱斯特里那这两首作品即可看出，和声的思维已成为音乐创作的核心与灵魂，即使是以对位线条构成的复调音乐也完全被和声背景支撑着。此外，不同的音乐织体形式——和弦式的或复调式的已成为各具不同作用的有效表现手段。如下面克洛德·勒·热纳（Claude le Jeune，约 1530 ~ 1600）的作品，织体的变化安排在音乐的展开中起着十分重要的作用：在前 6 小节中，从节奏整齐划一的三声部和弦形态很快发展成声部节奏加密并相互穿插的复调化织体。更值得注意的是：第 7—11 小节与第

12—16 小节为完全相同的音乐素材，而前 5 小节采用带有短小模仿的三声部复调结构；后 5 小节则改用五声部的丰满和弦式的织体。这一变化无论在音乐的表情上或色彩的浓度上都形成鲜明的对照，在音乐的展开上颇具动力性。

例 35

克洛德·勒·热纳：Vers mesuré

The musical score for 'Vers mesuré' by Claude Le Jeune, Example 35, is presented in seven staves. The first five staves feature a three-part polyphonic texture with short imitations. The last two staves feature a five-part texture with full chordal textures. The music is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and bar lines.



拉索 (Orlande de Lassus, 1532 ~ 1594) 是文艺复兴时期尼德兰乐派的最后一颗闪光的艺术之星。他才华横溢, 作品表达的内容广阔, 音乐语言生动多样。无论在宗教音乐 (如弥撒曲、经文歌) 还是意大利牧歌以及德、法等国歌曲的创作中, 都带有较鲜明的人文主义倾向。此外, 他还善于情感浓烈的戏剧性表现方法。他的和声语言具有鲜明的形象感。在下面这首歌曲中, 可以看出和声的使用洗练而精粹。

例 36

拉索: 尚松



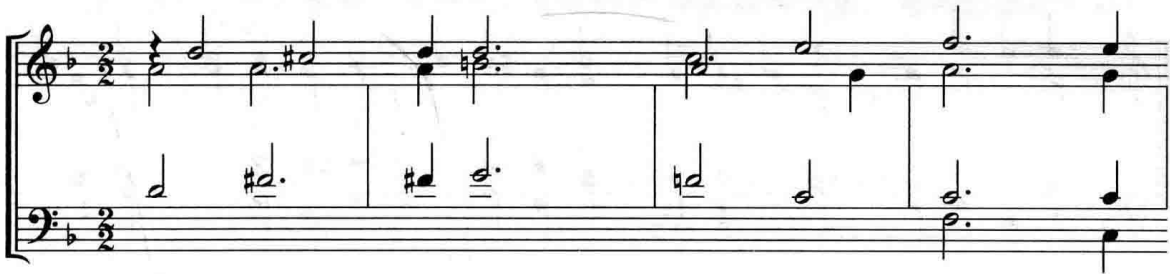


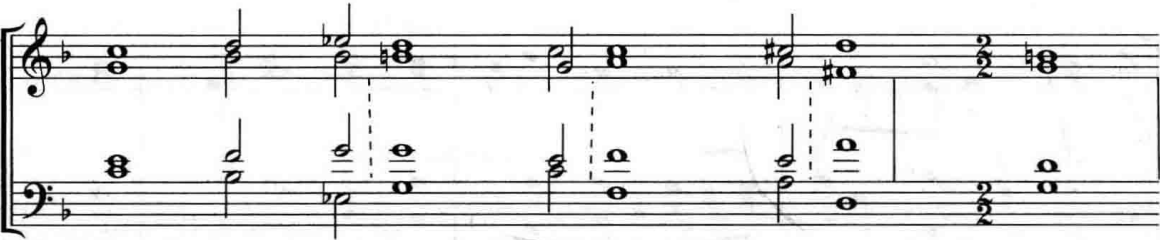


在下面这首和声性更强的乐曲中，变音的应用使和声显得闪闪发光。处理手法虽然与威尼斯作曲家的作品相仿，然而拉索的和声语言显得更为严整、简洁，和声思维更加鲜明，音乐意图的表达也更为明确。

例 37

拉索: Prophetiae Sibyllarum







至此，我们已经观察到，多声音乐发展到 16 世纪结束之前，和声已经初步具有一个较为完备的基本形态：完整的三和弦结构；和弦的各种进行方式；变音使用的不同性质以及各种调式的展现。这一切都在逐步走向规范化。我们从例 34、35、36 中摘取片段，通过缩写成的和声图式便可明晰地看出这一历史时期自然音和声的如下共同特点：

(1) 和弦仍不同程度地（根据具体作品的表现要求）以四（五）度关系的进行（标以实线处）为基本推动力；

(2) 间或出现的二度或三度和弦关系进行（标以虚线处）表现为两种情况：

a. 处在两个四（五）度和弦关系之间。

b. 连续出现的二度或三度的平滑进行。这将与四（五）度关系进行有更多的对比性。

(3) 以原位三和弦为基干, 偶然(或少量)出现的六和弦则起着美化(促成旋律性)低声部的作用。

例 38



III. 器乐中的和声形式特点

文艺复兴也为器乐的兴起与发展带来前所未有的生机。纯粹的器乐艺术便在 16 世纪开始萌生, 并逐步绽放出绚丽的花朵。

乐器的产生已是久远的事了。随着生产力的发展、进步与社会文化的逐步繁荣, 乐器的品种也渐渐丰富完善起来。中世纪时期, 流浪艺人与游吟歌手便已配有一定的伴唱乐器了。以后, 某些宗教音乐或世俗的牧歌、歌谣等也有采用不固定的乐器来伴奏的。尽管如此, 即使在歌唱过程中偶有乐器单独演奏的段落, 那也只是声乐的陪衬, 仍与歌唱密切相连。不过, 作为民间的结社形式或是集体行会组织的器乐演奏团则早已有了。他们在人们消闲时或婚宴、洗礼仪式上, 自发或受雇, 进行吹拉弹奏。不过这些都还谈不上是艺术的创作。虽然 13 世纪以后已有少量器乐曲谱, 但主要是单声音乐。至 15 世纪, 完全由乐器演奏的乐曲诞生了。除了一部分舞曲作品之外, 主要是来自对声乐作品的移植或改编。

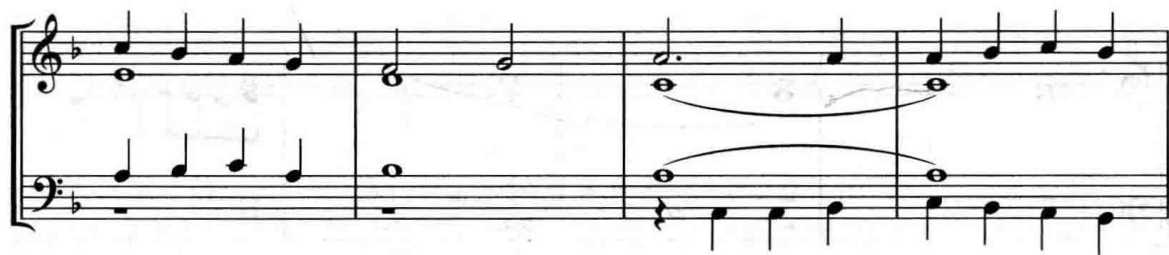
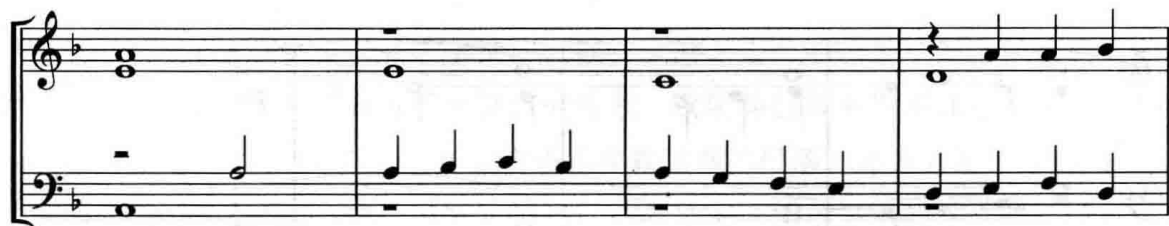
文艺复兴的最后 100 年——16 世纪则真正出现了纯粹器乐的写作。先是琉特琴音乐风靡欧洲各国, 以后又相继出现管风琴和早期钢琴的创作热潮。

器乐的产生对多声音乐中和声的素材内容没有多大影响。因为在音乐体裁的应用与和弦品种的选择之间并无直接的因果关系。不过，器乐中的某些特有形式如变奏曲等，却较之一般乐曲形式可能更易于和声思维的开拓与想象力的发挥，因为和声手法的变换更新，可说是变奏曲的天然要求。下例是16世纪西班牙卓越的管风琴音乐大师（演奏家兼作曲家）卡维松（Antonio de Cabezón, 1510 ~ 1566）的一首以变奏曲形式创作的管风琴曲。固定调从高声部开始，依次向下方声部转移（第2次在中声部时，主题移至上五度调）。每次出现均采用不同的多声结构，于是同一主题带来4次和声的变化陈述。

例 39

卡维松: Organ verses

The musical score for 'Organ verses' by Antonio de Cabezón is presented in four systems. The first system is a single treble staff containing a sequence of chords. The second system is a grand staff (treble and bass) with a melodic line in the treble and a bass line. The third system is also a grand staff, showing a different harmonic structure. The fourth system is a grand staff, showing a further variation of the theme. The score illustrates the concept of 'organ verses' where a single theme is presented in different harmonic contexts.



A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains three measures, and the second system contains two measures. The melody in the treble staff starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note Bb4. The bass staff starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note Bb2. The melody continues with a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note Bb5. The bass staff continues with a half note C3, a half note D3, a half note E3, a half note F3, a half note G3, a half note A3, and a half note Bb3. The score ends with a double bar line.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff, both in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody in the treble staff starts with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff provides a simple accompaniment with a whole note G3 in the first measure, followed by a half note G3 and a half note F#3 in the second measure, and then a whole note G3 in the third and fourth measures. The melody continues with quarter notes D5, C5, B4, and A4 in the fifth measure, followed by a half note G4 and a half note F#4 in the sixth measure, and then a whole note G4 in the seventh and eighth measures. The melody concludes with a quarter note E5, a quarter note D5, and a quarter note C5 in the ninth measure, followed by a whole rest in the tenth measure. The bass staff continues with a whole note G3 in the ninth and tenth measures.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in the lower register, using a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the upper register, using a treble clef and a key signature of one flat. The melody is a simple, folk-like tune. The piano accompaniment consists of a steady bass line and a melody that follows the vocal line. The score is divided into two systems, each with five measures. The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a double bar line. The tempo is marked "Allegretto".

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in the lower register, using a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the upper register, using a treble clef and a key signature of one flat. The melody is a simple, folk-like tune. The piano accompaniment consists of a steady bass line and a melody that follows the vocal line. The score is written in a single system with five measures. The first measure shows the vocal melody and the piano accompaniment. The second measure shows the vocal melody and the piano accompaniment. The third measure shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fourth measure shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fifth measure shows the vocal melody and the piano accompaniment.

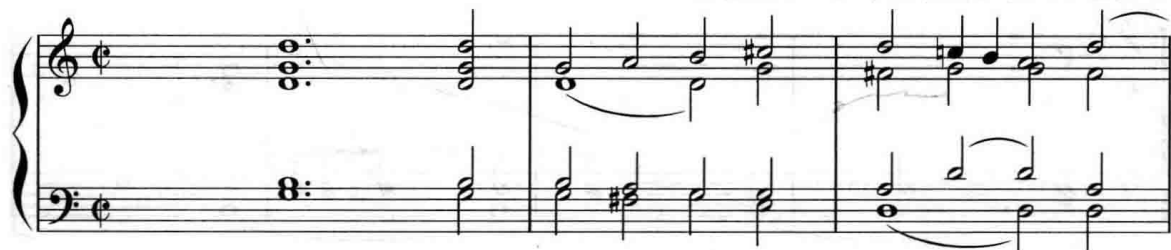
The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains four measures of music: a whole rest, a whole rest, a half note G4, and a quarter note A4. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains four measures: a whole note G2, a half note A2, a quarter note B-flat2, and a quarter note C3. A slur connects the first two measures of the bass staff, and another slur connects the last two measures.



虽然器乐对和声的内容没有特殊要求，但和声会随着所用乐器的差异而相应地产生各种不同的表现形式。这无非是出自乐器自身的性能特点以及演奏技法上的独特表达方式等方面的原因。从下面著名的威尼斯作曲家安德列阿·加布里埃利（Andrea Gabrieli, 1510 ~ 1586）的管风琴前奏曲中便可看到，由于乐器的演奏比声乐演唱在节奏变化上具有更大的幅度，因而和声的织体表现形态远比声乐作品更加灵活多样。从单纯的和弦变换发展到在快速的经过句上作长时值的单一和弦衬托。

例 40

安德列阿·加布里埃利：管风琴前奏曲





下面是意大利作曲家达尔扎（Joan Ambrosio Dalza, 1508 在世）约作于 15、16 世纪之交的琉特琴曲片段。这里我们可以看到器乐织体的另一种灵活多变性：作曲家并不每时每处都写出和弦。在过渡性的音乐片段中，常常只表现为由单音构成的“走句”（如第 7 与第 13 小节）。于是，人们便可根据单音进行的自身结构特征及其在前后和弦之间所处的环境来确定单音“走句”的真正和声内涵。通过运动的单声旋律来展现其隐藏的和声性质是器乐中常见的典型现象。

例 41

琉特琴 利切尔卡（约1500）



古钢琴音乐的出现，又为音乐带来新的织体表现形式。下例是诞生于 1525 年的一首著名英国羽管键琴曲《我的凯丽夫人的达姆普曲》的片段。乐曲仅由五度关系的两个和弦组成，并且每两小节才更换一次和弦，和声节奏是缓慢的。但由于不断持续着以四分音符为单位的织体律动，而使音乐仍然有着动感和生气。

例 42

《我的凯丽夫人的达姆普曲》

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a steady accompaniment. The first system shows a simple harmonic structure with a melody of quarter and eighth notes. The second system continues this pattern. The third system introduces a more complex harmonic texture with chords in the treble. The fourth system features a more active melody with eighth notes. The fifth system concludes with a final chord in the treble and a sustained bass line.

及至 17 世纪，尽管和声的基本结构形态已趋于成熟完备，但在钢琴音乐织体中，和弦的不完全形式的展现仍时有发生。这一方面是出于对器乐音响的特殊要求，而演奏技术的便利当然也是原因之一。在下面所举的法国大师库泊兰（Francois Couperin, 1668 ~ 1733）的两个乐曲片段中，我们便可以从非常简略的织体形式上，看出其所代表的完整和弦构成（下方为四部和声图式）。

例 43

a.

库泊兰：羽管键琴音

b.

下面是与库泊兰同时代的法国作曲家拉莫（J. Philippe Rameau, 1683 ~ 1764）的著名乐曲《铃鼓》。此曲的基本特征是低声部主音 E 的持续以及和属音相结合的五度音响。除第 3、6 两小节以旋律充实了和弦的三音构成完整三和弦外，第 1、3、5、7 小节均为空五度结构。但这并不意味着和声技法的倒退，因为拉莫是用空五度的音响来描绘铃鼓的敲击声，获得一种特殊的造型效果。这反而说明了艺术表现手段的前进。此外我们还看到：升 D 音反复出现表现出和声小调中典型的主、属功能相互交替，但属功能却是在不断持续的主功能之上，因而这种音响上的撞击效果（第 4 小节）则更加强了上述造型作用。为了最终和弦的丰满性，结尾的主和弦采取了完整的三和弦结构，这与和声发展初期的情况（结尾和弦省去三音）恰好相反。

例 44

拉莫：《铃鼓》



IV. 主调音乐与和声功能骨架

伟大的文艺复兴以及人文主义运动带来了丰硕的思想成果。近 300 年的历史中，人们在新意识的推动下与旧的宗教传统观念的搏击中，创造了辉煌灿烂的艺术精品，许多新的艺术形式即诞生在这一生机勃勃的繁荣时期。

基于历史上的宗教剧、牧歌等多种艺术形式的发展演变，进入 17 世纪后，犹如水到渠成，创造出了具有更高表现力的艺术新品种——歌剧。

由于戏剧是凭借个别角色的感情抒发来推动情节展开的，因而独唱形式的应用便成为歌剧体裁中人物内心表达与形象刻画的主要手段。于是，以器乐为一个整体方面来陪衬声乐旋律而构成的主调音乐陈述方式则自然地应运而生。

实际上，作曲家们早已注意到多声音乐的最高声部最易被听觉敏感地接受这一客观事实。因此，自尼德兰乐派产生，某些复调作品的最高声部往往用较丰富生动的节奏加以润饰，使其取得相对突出的地位，从而具有主要旋律的意义。这在15世纪的迪费以及同时代一些英国作曲家的创作中即有所体现。

但是，这样的高声部只不过是多层旋律的复调结构中少许获得一些显著效果而已，它还不是揭示音乐惟一的线条角色。而17世纪歌剧中的主调音乐陈述手法，则使主旋律与和声的伴奏结合成既相互对立而又协调统一的关系。于是在这种音乐结构思维的指引下，出现了数字低音的和声记谱法。这就从理论和实践上对复调进行了彻底的排除，把音乐全部内涵的魅力，赋予了惟一的旋律与相应的和声背景。

例 45

佩里：歌剧《尤丽狄茜》

The musical score for Example 45, from Peri's opera 'Euridice', is presented in three systems. Each system features a vocal line in the treble clef and a basso continuo line in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The notation includes various chords, intervals, and melodic lines typical of early Baroque opera. The first system shows a vocal line with a mix of eighth and sixteenth notes, and a basso continuo line with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the vocal melody with more complex rhythmic patterns, while the basso continuo provides harmonic support. The third system concludes the passage with a final vocal phrase and a basso continuo line that includes a double bar line and a repeat sign.

这是意大利作曲家兼歌唱家佩里（Jacopo Peri, 1561 ~ 1633）所作歌剧《尤丽狄茜》的一个片段。这可以说是歌剧史上最早的一部作品。初演于1600年，并于同年出版。从这段音乐中可以清楚地看出单一主旋律加和弦伴奏的主调音乐织体形态。在这种结合关系中，旋律与和声各有自己的节奏发展与变化。旋律愈是接近快速朗诵的宣叙调性质，和声愈是以长时值不变的和弦作为背景加以衬托。旋律与和声之间的这种对比有利于突出各自的功效，使音乐展现得十分清晰。

但是，一个和弦的各音如果长时间处于完全静止的状态，则会给音乐带来停滞而令人感到乏味。于是作曲家采用同一和弦音的节奏性反复或和弦音的分解进行来维持音乐的动感。如下例：

例 46

蒙特威尔第：音乐戏剧《汤克雷迪与克洛林达之战》

The musical score for Example 46 is written in 3/2 time. It features a vocal line in the bass clef and a lute accompaniment in the treble clef. The score is divided into two systems, each containing four staves. The vocal line begins with a melody of eighth and sixteenth notes, while the lute accompaniment provides a steady eighth-note pattern. The second system continues the melody and accompaniment, with the vocal line showing more complex rhythmic patterns.









The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment. The second staff is in treble clef and features a melodic line with eighth notes and rests. The third staff is in treble clef and contains block chords. The bottom staff is in bass clef and contains block chords. The system is divided into two measures by a bar line.



The second system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the eighth-note accompaniment. The second staff continues the melodic line. The third staff contains block chords. The bottom staff contains block chords. The system is divided into two measures by a bar line.



The third system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the eighth-note accompaniment. The second staff contains block chords. The third staff contains a sustained block chord. The bottom staff contains block chords. The system is divided into two measures by a bar line.



此例是16世纪末至17世纪前期意大利最著名的威尼斯歌剧作曲家蒙特威尔第(Claudio Monteverdi, 1567~1643)的一首独特作品——音乐戏剧场面《汤克雷迪与克洛林达之战》。内容表现一对戎装情侣在相互没有认出对方的情况下进行单骑战的故事。为了表现人物的激愤情绪与战斗的场景气氛,伴奏部分除了具有强劲的节奏性以外,并在弦乐器上使用了震音手法,使整段作品在和声节奏处于长期不变——即持久采用单一和弦的情况下,音乐仍然保持着积极的持续动力。

以和声(和弦的进行)作为多声音乐基本支撑力的主调音乐,无疑是拓展和声思维的优良土壤。在16世纪后期和声实践成果的基础上,17世纪的主调音乐思维则使和

声语言逐步向更高更规范化的境地迈进。过去只认为四（五）度和弦关系在和声开展中具有积极的动力性，而现在人们从实践中逐步体验到必须依靠两个支撑点方能使一个中心音得到巩固。这就是说，一个中心音，不仅需要上方五度音的支撑，同时还要有下方五度音的共同扶持，方能取得一个完满稳固的立足点。并且，这时展现出的已不仅仅是和声进行相对的动力性，而是确立了一个暂时的调性“坐标”，这又促进了调意识的发展。于是，人们从此便认识到主功能（T）、属功能（D）与下属功能（S）的特殊意义，对代表这3种功能的主要三和弦（或称正三和弦）则刮目相看了。

如同一切和声手法的演进一样，在它普遍化与成熟化之前，总会有一个较长的孕育时期，可以较早看到它的萌芽状态。我们甚至在15世纪奥布雷赫特的作品中就发现用这3个和弦构成终止式的雏形了。

例 47

奥布雷赫特：慈悲经



不久以后，这一终止式在声部进行上逐渐规范成熟。

例 48

〔西〕恩西纳（J.Encina,1468-1530）：比良西科



就这3个正三和弦来说,16世纪以前并未确定其中D与S之间的倾向关系,即它们在进行中的前后次序。我们有时会发现与前两例不同的倾向关系,构成D—S的进行。如第28、33、36等例中,在局部调性上,都存在这种情况。但从三和弦中的调式音构成情况进行分析比较,S三和弦中不仅不具备D三和弦中的导音倾向,反而包含了导音所需倾向解决的主音(T音),这就使它在向主和弦(T)倾向的力度上,远远逊色于D三和弦。因此,为了展现和声进行的积极动力,在T之前,S不得位于D后。由此,S—D—T这一和声功能倾向逻辑在17世纪的音乐中被完全确立。试看17世纪著名德国作曲家许茨(Heinrich Schütz, 1585~1672)为双合唱队加器乐伴奏而作的乐曲片段:

例 49

许茨:双合唱



此例中，作曲家以 S (s) —D—T (t) 的终止进行依次构成 4 次调性，即 d 小调、a 小调，F 大调与 d 小调（以大主和弦结束）。与此相似，在另一位意大利作曲家卡里西米（Giacomo Carissimi, 1605 ~ 1674）的一部圣剧 *Baltazar* 的片段中，以 S—D—T 的终止进行依次构成 3 个调性，即 C 大调、F 大调与 C 大调。

例 50

卡里西米：Baltazar





原位和弦的连续使用容易显得呆板、僵硬，卡里西米则在另一部室内清唱剧里，于 s—D—t 的小调和声中，穿插应用了转位和弦，从而使低声部的线条更为旋律化，和声效果更为柔顺。

例 51

卡里西米：清唱剧





和声的广阔实践促使法国作曲家兼杰出的理论家拉莫于1722年出版了一部划时代的理论著作《和声基本原理》。他在此书中基于当时主调音乐的新风格，全面阐述论证了调性、和弦及其根音与转位，并建立了基本的和声功能学说，使丰富的和声创造体系化，为现代音乐理论的发展打下了重要基础。

V. 和声中不协和因素的发展

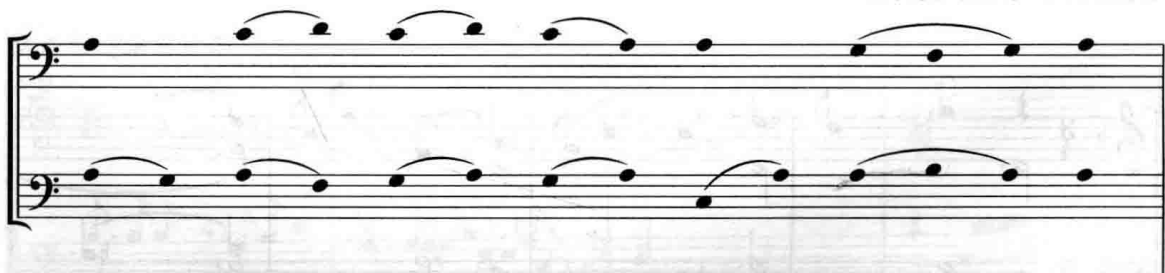
众所周知，协和与不协和的概念及其内涵绝非永恒不变的，人们总是随着音乐创作对音响的开拓——亦即听觉对音响发展的适应性，不断更改协和性与不协和性的刻度。此处我们所遵循的，自然是现今人们在研究历史时所共同承认的传统标准。

（一）增四度与减五度的引进

长期以来，增四度与减五度音程在音响上被认为是不协和的，在倾向性上则是不稳定的。这使它们在和声中扮演着一种相对特殊的角色。我们虽然在古老的奥尔加农中发现过这种音程，但完全出于偶然，也许当时的人们并未清楚地意识到它们的存在。

例 52

自由奥尔加农（11世纪）



这种音程犹如“基因”。在它之外再附加相应的三度音程，于是带有这种不协和、

不稳定“基因”的和弦——首先是减三和弦便形成了。它当然会在和声中显现出其独有的音响特质。这种不协和因素在音乐的展开中有着很强的动感，因为从不协和到协和正是推进矛盾解决的过程。

减三和弦最初体现为自然大调式的Ⅶ级和弦。由于和弦中有导音存在，我们将它划归为属功能范畴（DⅦ）。它的倾向目标当然是主和弦。

例 53

格罗高尔歌曲（器乐）



上例是15世纪的一首德国器乐作品（约作于1460年）。第2小节使用了原位形式的DⅦ。一个时期以后，这一和弦大多改以六和弦的面貌出现，低声部的和弦三音与上方声部中的五音与根音分别构成三度与六度的音程关系，这比原位和弦有更好的音响效果。

例 54

Jusquin d' Ascanio (1500在世) : In te Domine



时光又过去约一百年。在 16、17 世纪之交蒙特威尔第等人的作品中， $D VII_6$ ，仍是时而出现的和声素材。但在四声部中，和弦的重复音略有改变。在过去， $D VII_6$ 经常重复五音（如上例第 2 小节 * 号处与第 5 小节），而这时，我们更多看到的是重复和弦的三音。三音不是构成增减音程的音，倾向目标较为暧昧中立，故在进行中较为灵活自由。再则，和弦三音恰好又是六和弦的低音，这一重复也会使低声部获得较丰厚的音响效果。

例 55

蒙特威尔第：牧歌



在自然小调中，惟一的减三和弦处在调式 II 级音上，由于下属音存在其中，可将它划归下属功能范畴 ($s II$)。由于减三和弦在音响上的不协和性使它与自然小调的松弛格调不很协调，因此在和声小调确立以前，我们很难在纯自然小调的作品中见到 II 级和弦作为下属功能的应用。有趣的是，一旦出现 $s II_6$ ，它便立刻转化为平行大调属功能的导音六和弦进行解决，构成 $D VII_6 - T$ 的相对功能关系。这样一来，减三和弦的紧张性获得正常释放，它与自然小调的风格矛盾也就不必去计较了。见下面两例：

例 56

〔英〕道兰德 (J. Dowland, 1563-1626) : 埃尔曲



例 57

拉索: 忏悔诗3



下例中的小调 $s\text{II}_6-t_6$ 的进行是较为罕见的。但我们注意到, 在这一进行出现之前, 仍有平行大调 (C 大调) 或介于平行大小调之间的短暂段落。这就使 e 小调的 $s\text{II}_6-t_6$ 仍在某种程度上具有 G 大调 $D\text{VII}_6$, 至 VI 级六和弦的调式涵义。

例 58

莫拉雷斯：经文歌



下例高声部 E 音出现时所代表的 s II₆ 完成了典型的和声小调终止进行。虽然 s II₆ 的根音仅由旋律的流动从 s 和弦变化而来，没有形成充分独立的和弦效果，但这恰好说明它与 s 和弦在功能上的统一性。

例 59

〔西〕维多利亚 (Tomás Luis de Victoria, 1548-1611)：经文歌



(二) 二度与七度的引进

我们可以从 16 世纪的一首管风琴曲中发现一个含有小七度音程的和弦：

例 60

〔意〕卡瓦左尼 (G.Cavazzoni, 约1523—1577后): 利切卡尔



在此例中, 高声部的 F 音在延续到它的第 2 拍 (小节的第 3 拍) 时, 下方三个声部进入了 g 小三和弦 (第 1 转位形式), 这一纵向结合便在和弦中产生了小七度 (或大二度) 的不协和音程。S II₆ 与主音的结合即构成和声史上最早的 II 级七和弦 (第一转位)。由于七音是从前面延续过来的, 所以这个 S II₆ 在声部的引导上十分自然协调。

下面是以同样的方法引入原位 II 级七和弦 (S II₇) 的一个实例。此曲可能作于 16、17 世纪之交。

例 61

道兰德: 埃尔曲



就单纯的音程 (两音结构) 来说, 大二度与小七度主要突现的是音响上的不协和性 (色彩上的刺激性), 但其不稳定性 (即刻的倾向性) 则略少于增四度与减五度音程。因此, 当作为小七和弦结构的自然大调 S II₇ (及其转位) 应用在大小三和弦的群体中时, 它的不协和特性虽有所突出, 但在和声整体上, 效果仍是融合的。这也许就是它在历史上较早出现的一个原因。

至于小调的 II 级七和弦 (s II₇ 及其转位), 由于除了小七度 (大二度) 以外, 同

时还有减五度（增四度）存在，音响上多了一层不稳定性。它与自然小调中的三和弦群体有着稍大的风格距离，因而也如 $s II_6$ 的情况一样，在和声史上出现较晚。应该说，它是更适于与纯粹的和声小调融为一体的和声部件。如在下例的音乐风格条件中，不仅用进了 $s II_5$ ，在它之前还出现了一次 $s II_6$ 。

例 62

〔德〕弗兰克（Melchior Franck, 约1579-1639）：歌曲



自然大调与和声小调中属音上的七和弦（ D_7 ）同时兼有小七度（或大二度）和减五度（或增四度）两类音程，是由大三和弦和小七度叠置成的大小七和弦（通称属七和弦）结构。由于增减音程处在上方声部中，比在和弦底部以减三和弦加小七度构成的减小七和弦（通称半减七和弦）在音响上要宽阔洪亮得多。而且，属七和弦可说是惟一个能以自身功能单独显示调性的和弦。在18至19世纪的近200年中，它简直成了调性音乐的灵魂。即便如此， D_7 并没有过早地通过将D与 $D VII$ 这两个早已通用的和弦加以简便地结合而出现在较早的和声历史中。这除了有着与小调的 $s II$ 与 $s II_7$ 相同的原因外，也可能是人们不愿轻易地破坏属三和弦的纯净性与耀眼的光辉吧。从以下诸例中，我们可以观察到属七和弦形成、发展的细微变化。

在下面乐曲（约作于16、17世纪之交）片断中，终止的属三和弦以平滑级进的形式引入七音，构成短暂的 D_7 之后，七音再作级进下行，使 D_7 转瞬即逝地解决到T（取代t），在这种情况下， D_7 只表现为声部线条的过渡。由于这段音乐是以经过式的线条流动为基本特征，这就使同样以经过音形态促成的 D_7 更加难以获得独立七和弦的意义了。

例 63

〔德〕普拉伊托柳斯 (M. Praetorius, 1571-1621) : 器乐组曲



下例虽以同样的线条过渡方式引进七音来导入属七和弦,但由于七音出现时与其他和弦音的重复演唱(歌词的需要)同时碰撞,且七音又处于音响显著的低声部(构成 D_2),从而进一步加剧了和弦的紧张效果。这说明人们的七和弦观念及不协和思维在逐步加强。

例 64

〔英〕吉本斯 (O. Gibbons, 1583-1625) : 赞美诗



在以艺术歌曲先驱著称的意大利作曲家朱利奥·卡奇尼 (Giulio Caccini, 约 1551~1618) 的一首咏叹调中,属七和弦的七音以上行跳进引入(*号处),这是对不协和的七音的进一步突现与强调,它比下行级进引入七音的方式更能展示七和弦的典型性。

例 65

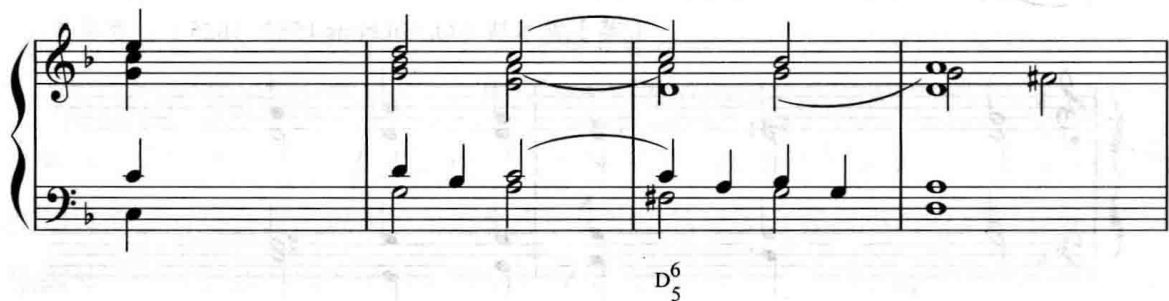
卡奇尼：咏叹调



从英国牧歌作曲家威尔克斯 (Thomas Weelkes, 约 1576 ~ 1623) 的作品中我们看到, 完整的 D_7 直接显现, 无需先从自身的三和弦开始, 再向七和弦伸延。这是属七和弦真正得到确立的重要标志。此处 D_7 的进入犹如例 60 与 61 中的 II 级七和弦的情况: 七音从前面和弦的同音保持的方式引入, 声部进行自然合理、协调顺畅。

例 66

〔英〕威尔克斯 (T. Weelkes, 1576-1623): 芭蕾歌



及至 17 世纪中后期, 属七和弦与 II 级七和弦在功能结构上已趋于完全成熟, 并逐渐显现出其应有的力度效能。这在法国歌剧大师吕利 (Jean - Baptiste Lully, 1632 ~ 1687) 的作品中有较鲜明的体现。吕利的歌剧创作具有突出的舞台效果。在作品中, 他常采取丰富多样的形象刻画手段和表现形式以展现戏剧的内容。他把歌曲与吟诵调、合唱与舞蹈等各不相同的体裁形式融为一体, 用以表达戏剧中的抒情性、悲剧性与幻想性等多方面的艺术内涵。在这里, 无论是多层次的戏剧内容或是各种形式组成的辉

煌场景，都需要附之以相应的和声语言。我们从歌剧《罗朗》的开场序曲便可感到音乐的开阔气势和即将展现的绚丽的戏剧场面。

例 67

吕利：歌剧《罗朗》序曲



序曲开始紧接在主和弦之后，便是音响紧张的 $S II_2$ 。效果虽强烈，但低声部的和弦七音是从主和弦作同音导入的，故和弦的引进颇为流畅自然。以后， II 级七和弦又直接进行到另一个七和弦——属七和弦的第 1 转位 D_5^7 。两个七和弦作连续进行延长了和声的不协和与不稳定的时值，这便进一步增强了期待解决的迫切性。我们又看到第 4 小节末尾的七和弦与第 6 小节的七和弦都将七音置于最明显的高音旋律声部；第 4 小节开始的减小七和弦与第 6 小节开始的大小七和弦又都在小节起首的强节拍闯入，这都十分有力地突现了七和弦音响在音乐中的表现意义，着意发挥其对戏剧的渲染作用。

VI. 和声的复杂化——和弦外音与半音和声

从前面的论述以及实例的展示不难看出，17 世纪是和声迅速发展并逐步走向成熟

的一个重要历史时期。这一方面由于主调音乐本身是促进和声成长发展的沃土，同时，歌剧艺术的兴盛也对和声的表现力提出新的要求。

在蒙特威尔第于1608年所作歌剧《阿里安娜》(Arianna)中的安娜咏叹调里，为了表现戏剧中的伤感情绪，在和声中采用了一系列延留音。延留音所固有的级进下行特点很形象地描绘了主人公的悲叹情调。以后，这种反映悲痛忧伤情感的所谓“哀诉咏叹调”便成为一种特定的体裁，流行于17世纪后期与18世纪的意大利歌剧中。

例 68

蒙特威尔第：歌剧《阿里安娜》

The musical score for Example 68 is presented in two systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The vocal line features a series of descending half notes and quarter notes, with a prominent melisma (sustained note) on the first system. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, notes, rests, and accidentals.





延留音除了在音调上有着悲叹的特点外，更重要的是，它为和声的音响结构注入新的内容。也就是说，延留音与和弦音结合时，能展现出各种特殊色彩。从下面意大利作曲家科雷利（Arcangelo Corelli, 1653 ~ 1713）的室内奏鸣曲中，我们便可感受到延留音的这种功效，它给音乐增添了一定的紧张度。

例 69

科雷利：小提琴室内奏鸣曲

A musical score in G major, 3/4 time, from Corelli's Violin Sonata. The upper voice (treble clef) features a melodic line with a half note G, a quarter note A, and a half note B. On the second measure, the B is held as a suspended note (marked with a fermata) while the lower voice (bass clef) plays a half note G. The piece concludes with a whole note G in the upper voice and a whole note G in the lower voice.

由数个和弦外音作多层重叠，这一方面增强了和声音响的复杂性，同时也使和弦性质趋于暧昧。当这种暧昧进一步向某一新功能倾斜时，则可能由此带来新的和弦序进关系。在历史上，这是和声语言更新的一个重要手段。我们从 17 世纪吕利的作品中即可发现这种原始性的创造，它表现在下例的诸多音响结合上。

例 70

吕利：歌剧《阿尔赛斯特》

The musical score for Example 70 is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The time signature is 2/2. The first system shows a vocal melody starting with a dotted half note, followed by a half note and a quarter note. The piano accompaniment features a bass line with a dotted half note and a treble line with a half note and a quarter note. The second system shows a vocal melody with a dotted half note, followed by a half note and a quarter note. The piano accompaniment features a bass line with a dotted half note and a treble line with a half note and a quarter note. The third system shows a vocal melody with a dotted half note, followed by a half note and a quarter note. The piano accompaniment features a bass line with a dotted half note and a treble line with a half note and a quarter note.



由和弦外音所造成的特殊音响是和声结构走向复杂化的重要途径之一，而由和弦的多种序进方式所带来的和声倾向关系的复杂化，则是和声发展初期更具实质性的重要方面。

从17世纪后期伟大的英国作曲家珀塞尔（Henry Purcell, 1659 ~ 1695）的作品中，我们即可看到变音的应用逐渐脱离过去那种零散无章的随意性，而沿着和声功能的必然倾向来进行处理。和弦的关系虽在表面上显得变幻纷繁，但实质上，它们已经初步体现出严密的内在逻辑关系。下例是以一个固定形式的半音下行线条作低声部，然后在它的基础上构筑乐曲的和声。可以清楚地看到，这个与上方和弦融为一体的低声部完全符合整体和声的功能倾向要求。从相反的角度说，这个半音下滑的低音进行又是来自和声的，是具有严格功能逻辑和声的派生物，即从和声中抽出的一丝线条。珀塞尔歌剧《狄朵与埃涅阿斯》中的这首咏叹调，继承了威尼斯作曲家蒙特威尔第的常用手法，并以相应的和声来共同表达主人公狄朵被抛弃后死前的悲切情愫。

例 71

珀塞尔：歌剧《狄朵与埃涅阿斯》

The musical score for Example 71 is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/2. The first system shows the vocal line with five measures of whole rests, while the piano accompaniment provides a harmonic foundation with a sequence of chords and moving lines in both hands. The second system features a vocal melody starting with a repeat sign, consisting of eighth and quarter notes, with the piano accompaniment providing harmonic support through chords and single notes. The third system continues the vocal melody and piano accompaniment, with the piano part using various chordal textures and moving lines to support the vocal line.

This musical score is written for voice and piano in B-flat major (two flats). The voice part begins with a first ending (marked '1.') consisting of two measures of whole rests, followed by a second ending (marked '2.') of four measures. The piano accompaniment is divided into three systems. The first system has four measures, the second has five, and the third has four. The piano part features a variety of chords, including triads and dyads, with some notes beamed together. The key signature remains consistent throughout the piece.



和声的这种半音手法虽主要建立在功能逻辑的基础上，但有时也会被进一步夸张，将缺乏功能倾向的非逻辑性关系混于其中，这当然与音乐所表达的内容直接相关。从音乐本身来说，它很像是杰苏阿尔多音乐的再现，由此令我们回想起当时和声的革命性创举。同时，这样的复杂笔法也为约·塞·巴赫的更高品格的半音和声作了预示。下例的作者杜兰特（Francesco Durant, 1684 ~ 1755）是意大利威尼斯乐派的著名作曲家，他是比约·塞·巴赫仅年长一岁的同代人。

例 72

杜兰特：二重唱

The musical score for Example 72 is a duet by Francesco Durant. It is written in C major and 2/4 time. The score consists of two systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line features a melodic line with various intervals, including semitones. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.





尽管严格的功能逻辑已逐渐成为和声构成的基础，表现为时代的主要趋势，然而一个历史时期以来，仍有某些作曲家在作品中展示出较为自由无拘的写作风貌。曾被某些人称为“意大利的巴赫”的弗雷斯科巴尔蒂（Girolamo Frescobaldi, 1583 ~ 1643）便是一位以开拓和声新风格而著称的艺术家。在下面这首《托卡塔》的短小片段中，我们即可感受到他以松弛流畅的复调笔法，赋予音乐风雅而洒脱的气质，变音的时隐时现犹如彩星闪烁，又给人以变幻莫测之感。

例 73

弗雷斯科巴尔蒂：托卡塔

A musical score for a piece titled 'Toccata' by Girolamo Frescobaldi. It consists of two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation features a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes, with some measures containing rests. The overall style is characteristic of the Baroque period, with a focus on melodic flow and harmonic texture.



这位比巴赫年长一个世纪的艺术先驱已在探索新路，寻求向往的艺术境界。而且在他之后，仍有一些着意追寻和声理想的作曲家踏着他的足迹继续开辟和声发展的伟大征程，他们的业绩将迎接伟大巴赫时代的到来。

VII. 巴赫和声艺术的历史丰碑

漫长的历史，此时即将跨进 18 世纪的门槛，代表人类智慧和声艺术发展的纷繁成果，犹如万千条泉涌，现在已汇入一个宽广宏大的干流，这便是约·塞·巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685 ~ 1750，德）的伟大艺术创造。巴赫并非一个开创音乐纪元的始祖。但他融会了前人的宝贵经验，总结并提炼出更高品味的艺术。然而，他又绝不是一切结论的最终概括者，而是一个开拓未来的伟大先驱和启蒙人，他的光芒照射到久远的未来时代，这已为历史所充分证实。

从巴赫的和声珍品——371 首圣咏中，我们可以看到过去和声发展的一切印迹，但在他的笔下，这些和声的花朵开得格外美丽灿烂。无论调式的发展演变，和弦应用的多样以及和声语言的丰富展示等，这一切都使和声的艺术表现力达到空前的高度。

（一）中古调式旋律的和声大小调化

我们已经从 15 世纪前期迪费的作品中（例 20）开始看到类似今天自然大调旋律的使用；我们又从 15 世纪后期奥布雷赫特的作品中（例 21）发现由于半音化导音的应用，而促使中古时期的混合利第亚调式与爱奥尼亚调式分别向自然大调与和声小调转

化。而在巴赫的圣咏中，调式是通过旋律与和声之间的极富有特色的结合关系而展现出来的，它们给音乐创造出无比丰富多彩的情趣。

首先，巴赫仍在一定程度上保留着中古调式原有的旋律音调。如下例的开始与结尾，旋律中 F 音的使用仍表现出较为典型的混合利第亚风韵，但在和声的处理上，却强调了 C 音的中心意义。于是，乐曲首尾的 C 音（旋律的主音）无形中成了 C 大调的属音，G 混合利第亚调式则降低为 C 大调的“附属”调性。

例 74

巴赫：圣咏187



爱奥尼亚调式可以被确认为中古调式范围内最后保留的一个“边缘”调式。它亦可被看成是由中古调式向大小调过渡的一个桥梁。在巴赫的第 114 首圣咏中，虽然旋

律仍保留着完整的爱奥尼亚调式结构，但是凡含有自然Ⅶ级音 C 的和弦（e 小三和弦、C 大三和弦与 G 大三和弦），几乎都被半音关系的导音（升 D、B 与升 F）支持着，而使该和弦成为一个临时的调中心，在一定程度上被赋予主和弦的意义，从而削弱了原来作为爱奥尼亚调式（自然小调）中和弦的色调。

例 75

巴赫：圣咏114

在另一首圣咏（第119首）中，巴赫设置了同一音列中两个调式（c 爱奥尼亚调式与F 多里亚调式）的相互交替。虽然在和声处理上，两调式都以升高Ⅶ级音的导音化倾向被改造成为和声小调，但旋律本身却仍然保留着原始调式的风韵。在这里，c 爱奥尼亚调式的自然Ⅶ级音以 f 多里亚调式的Ⅳ级音为依托；f 多里亚调式的Ⅶ级音又以 c 爱奥尼亚调式的Ⅲ级音为依托。调式的自然Ⅶ级音（指尚未以导音的形态与主音构成半音关系的调式Ⅶ级音）可以说是在未完全跨入大小调体系之前中古调式所留下的最后一个传统象征，那么，即使Ⅶ级音未被升高为导音，而仅由另一调式的交替所引起的对原调式Ⅶ级音意义的转移，自然也会造成对传统调式体系某种程度的削弱。

例 76

巴赫：圣咏119





无论是大调式或小调式，当它们的Ⅶ级音均以与主音构成半音关系的导音形态出现时，这就标志着大小调体系的基本确立。

导音的确立也是伴随和声历史的发展而逐步完成的，我们甚至可以从14世纪马肖的作品中看到最初的萌芽形态（例27）。但由于当时尚未形成完整的和弦结构，更没有和声功能的思维，因而在主音（以及其他某音级）前面以临时变音形成的向上半音关系，仅仅是线条性的，只含有旋律倾向的意义。以后在15世纪迪费的音乐中（例20），由于低声部逐渐形成四（五）度进行的功能结构形态，半音的导音倾向便开始有了一定的和声意义。及至15世纪后期的奥克冈与奥布雷赫特，他们则在调式Ⅴ级音上的完整三和弦中采用了半音化的导音。这样，无论大调式或小调式均以Ⅴ级大三和弦作为

终止中属和弦的结构形态，自此便在音乐中奠定了基本的大小调式基础。

巴赫对圣咏旋律的和声处理则别具特色。他常把古朴的传统调式旋律与具有时代发展特征的和声语言相结合。如下例中典型的混合利第亚歌调，经由大小调式和声语言（包括离调的半音和弦）的处理，给音乐注入了特有的时代风范。

例 77

巴赫：圣咏154



我们已经知道，自 16 世纪后期至 17 世纪歌剧的兴起，是和声向大小调化发展的重要阶段。在这一进程中，作曲家们对和声语言做了多方面的开拓，诸如和声功能关系的多种展现；和弦结构形式的开发；终止形态的变化以及变音的广泛应用等。此时，巴赫则在圣咏的基础上接受了先辈们的经验，使大小调和声中各方面的技巧

更加严谨规范。下例的和声处理便体现了大小调式和声手法极其完善的应用，诸如各种终止式的处理；功能进行的有条不紊；转调的合理安排；离调的精炼而恰如其分的使用等，这一切使他不愧作为他的后辈——18 世纪末与 19 世纪初的音乐大师们的典范与楷模。

例 78

巴赫：圣咏171



更加引起我们兴趣的是：巴赫能将带有时代超前性的半音和声手法（频繁的离调）与极端朴素的纯粹自然调式风格的古老圣咏旋律巧妙地结合在一起。这不由得使我们想到巴托克后期对匈牙利民间旋律和声处理的思维方式。

例 79

巴赫：圣咏21



半音和声所引起的声部线条结构的新形态，也体现着和声风格的发展演变。我们可以从另一首圣咏中看到半音化声部线条充斥全曲的情况。这就在整体风格上进一步加强和深化了半音化的音乐表现特征。

例 80

巴赫：圣咏19

The musical score for Example 80, titled 'Bach: Cantata 19', is presented in four systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score shows a variety of harmonic textures, including triads, dyads, and more complex chordal structures. The melody is characterized by stepwise motion and occasional leaps, with some notes held over from the previous measure. The bass line provides a steady accompaniment, often using eighth and sixteenth notes. The overall style is characteristic of Baroque church music.

(二) 和声与旋律之间调的关系与色彩

从前面例 79 中, 我们发现了一个十分特殊的现象——音乐结束在 a 和声小调的属和弦上, 之所以把这个用以收束全曲并且实际上已经起到稳定作用的最终和弦暂时称做“属和弦”, 是由于这段音乐在整体上确实表现出 a 和声小调的调式功能结构。然而当我们站在历史的桥梁上, 联系此前的古老音乐, 单从旋律的角度对这首圣咏进行分析后, 我们则会得出这是一个典型的弗利季亚调式歌调的结论, 而巴赫则是站在和声发展新的里程上来对这一传统风格的乐曲进行和声处理的。

那么, 现在让我们回到文艺复兴时代和声发展的前期, 抓住弗利季亚这一中古调式和声处理的初型来观察和声演进的途径。请先看下列:

例 81

霍夫海默: 德国合唱曲



这是15、16世纪之间奥地利管风琴家和作曲家霍夫海默（Paul Hofhaimer, 1459 ~ 1537）创作的一首德国合唱曲。可以说它具有较典型的弗利季亚调式结构性质，并且其调式特色几乎表现在各个声部的独立旋律线条上。除了女中音声部结束在调式V级音上以充当和声的主音上方五度音程外，其余3个声部均以e弗利季亚的主音告终，全曲未曾出现调式结构之外的任何音。因此在整体上说，这是一首有着很浓郁的古弗利季亚调式风味的作品。但就在这同一时期的另一部作品中，我们却看到弗利季亚调式的主和弦几乎全部升高三音（除须向自然Ⅲ级和弦过渡以外），加之Ⅳ级和弦的进一步被强调，大主和弦便逐渐有了Ⅳ级和弦的属和弦性质。虽然和弦的这种功能关系给主和弦带来一定程度的不稳定性（趋于Ⅳ级和弦的副属和弦性质），但大三和弦的音响结构却为主和弦增强了另一意义上的稳定感。这是意大利作曲家特隆蓬奇诺（Bartolomeo Tromboncino, 约1470 ~ 1535）的一首弗罗托拉。

例 82

特隆蓬奇诺：弗罗托拉



The musical score is composed of six systems, each containing a treble and bass staff. The notation is as follows:

- System 1:** Treble staff has a whole note chord (F4, A4) and a half note chord (C5, E5). Bass staff has a whole note chord (F2, A2) and a half note chord (C3, E3).
- System 2:** Treble staff has a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a half note (C5). Bass staff has a quarter note (F2), a quarter note (A2), and a half note (C3).
- System 3:** Treble staff has a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a half note (C5). Bass staff has a quarter note (F2), a quarter note (A2), and a half note (C3).
- System 4:** Treble staff has a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a half note (C5). Bass staff has a quarter note (F2), a quarter note (A2), and a half note (C3).
- System 5:** Treble staff has a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a half note (C5). Bass staff has a quarter note (F2), a quarter note (A2), and a half note (C3).
- System 6:** Treble staff has a quarter note (F4), a quarter note (A4), and a half note (C5). Bass staff has a quarter note (F2), a quarter note (A2), and a half note (C3).

及至巴赫的音乐，大小调和声体系的迅猛发展自然进一步增强上述倾向。从下例中我们可以清楚地看到，在弗利季亚调式中除了因受旋律中自然Ⅲ级音的制约而采用E自然小三和弦以外，一切主和弦（特别是终止和弦）均采用升Ⅲ级音（亦即和弦三音）的大三和弦形式。此外，在各个延长音为代表的小句逗上，均以不同音级的终止形式构成向各自然音级的短小离调，这也起着分散全曲统一调性的作用而淡化了作为弗利季亚调式的整体意义，但它却大大丰富了调式调性的色彩变换，使和声语言更为充实。

例 83

巴赫：圣咏34



如果旋律也将Ⅲ级音升高，那么大主和弦的使用便有了更充足的根据而成为理所当然的了。如下例，乐曲开始以后，Ⅱ、Ⅲ级音连续升高的上行旋律小音阶音调明显促成Ⅳ级音的主功能性质，这种调式功能特性，使 E 弗利季亚大主和弦的结束乐句成为 a 小调多次以属和弦构成的半终止。以至最后结束时出现的大主和弦仍摆脱不了属和弦的印象。由此便出现流传的所谓“属调式”的调式称谓。

例 84

巴赫：圣咏190





第10首圣咏的和声配置更是将原调式Ⅰ级和弦的主功能意义削弱到最低的限度。音乐的开始便以不协和的副属二和弦向Ⅳ级和弦进行离调，而乐曲结尾的最末三个和弦仍以具有功能力度的重属五六和弦来强化Ⅳ级和弦的调式稳定性。这样，最后一个收尾的和弦就很难获得稳定全曲的主功能意义了。而这一和声处理手法却能带来一种似完非完的含蓄写意。

例 85

巴赫：圣咏10



这种促成调式调性模棱两可的和声处理，进一步为和声的“异调”配置手法打下了基础。如在巴赫的第3首圣咏中，旋律主要表现为**b**弗利季亚调式，而和声则以其下五度音级E为调性的主音，并也不时地在其上四度音级A（即旋律的调式Ⅶ级音）上构成a小调的和声功能，最后则以该调（a小调）半终止的形式结束在E大三和弦上。由于E是旋律的调式主音下方五度音，故旋律终止的主音B则作为和声的调式主和弦的五音漂浮于和弦上方。巴赫的这种寓意含蓄的艺术手笔，也许就是他为19世纪浪漫主义艺术播下的花种。

例 86

巴赫：圣咏3



我们曾经指出，巴赫不是开创音乐纪元的始祖，同样他也不是古典和声技法的惟一创始人。和声的异调配置法早有先例，在 15 世纪后期若斯坎·德·普雷的一首经文歌中，我们便可见到异调和声配置的最初迹象。下例这一片段中，旋律中多次出现的乐句终止音 G 与 E，均未完全作为和声的主音处理，和声则将旋律的 G 音经常作为和弦三音处理成 E 音的调性，而旋律的 E 音有时也表现为 a 小调和声的 V 级音。这样，在多声音乐中，调式与调性便得到多层次的展现。

例 87

若斯坎·德·普雷：经文歌

The musical score for Example 87 is a canon by Josquin des Prez. It is written in G major and 4/4 time. The score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The first system shows the beginning of the canon with a treble and bass staff. The second system continues the canon with more complex rhythmic patterns. The third system shows the canon continuing with various rests and notes. The fourth system continues the canon with more complex rhythmic patterns. The fifth system shows the canon continuing with various rests and notes.



(o. = o)

The musical score is written on five systems, each with a treble and bass staff. The notation is in a historical style, possibly from a 16th or 17th-century manuscript. The first system includes a tempo or performance instruction '(o. = o)' above the staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



令人惊叹的是，巴赫在接受前人的经验时，总是闪现着智慧的火花。一种艺术表现技巧被他采用后，将会熔炼出更新颖、更令人叹服的新风貌。在下例中，除去乐曲起始与结束的主音 E 以外，中间段落的 3 次主音句逗都没有采用 E 主和弦而配以下五度上的大三和弦，由此产生另一调性的涵义。在第 5 次停顿的 A 音上，此时也没有采取惯用的手法——将弗利季亚调式的上方 IV 级音处理成和声小调功能的主音，而是配以 A 音下方五度上的大三和弦。这又表现出异调和声的性质。于是，整首乐曲在旋律与和声之间呈现出一种十分微妙的调性关系。而就和声本身来说，也好像不时地穿梭在不同音列的调性之间。

例 88

巴赫：圣咏81





从这一乐曲中我们还发现，除了调性关系的多彩风韵以外，和弦的应用亦颇具特色。如几处降B音与降E音的出现，进一步拓宽了调的内涵。巴赫对这些和弦的使用，可以说是以后大小调和声进一步发展中，副调和弦扩展应用的先导。

和声与旋律之间的异调处理极大地开发了人们和声思维的幅度，它启发我们认识到一个旋律多种和声表达的艺术情趣。如在下例的第1和第3两个句逗上，尽管旋律分别是极平凡的调式Ⅱ级音和主音，但所使用的和弦却让我们在和声的感受上耳目一新。

例 89

巴赫：圣咏11





值得注意的是，虽然这些越出旋律调式音列的和弦（如上例第2小节中的降B大三和弦）都是在音乐结构内部和声功能合乎逻辑发展的结果，因而是极为顺畅自然地出现的，但巴赫往往在句逗之间采用大胆的对比手法，即将含有同音名不同升降音的和弦并置在两个段落之间，由此带来某种程度的意外效果。请看下面圣咏中几个句逗之间的和弦关系（方括弧所示）：

例 90

巴赫：圣咏214



此外，巴赫十分善于利用旋律中所固有的调式特性音，使和声获得远远越出该音原始涵义的调的展开。例如，和声小调的导音、多利亚调式的Ⅵ级音、此两音合成的旋律小音阶进行以及小调终止的大主和弦等，这一切都极便于使和声向升号方向扩展调性。反之，大三和弦又极易于作为和声小调的属和弦，再使调性向降号方向回转。在下例中，巴赫利用E多利亚调式的Ⅵ级音升C，在第1乐句中就使和声转入3个升号的A大调。此后，进一步向升号方向发展的升D，则作为和声小调的导音又立即使音乐退回到1个升号的e小调。随后又向两个升号的b小调转移，并以大主和弦终止在5个升号的B大调上。但它又以e小调属和弦的功能意义退回到原调。这样，在短短的乐曲中，和声的调性不停地随着旋律的音调但却更为夸张地穿梭在1个升号与3个升号之间，给和声带来特有的调性变幻的光彩。

例 91

巴赫：圣咏17





然而，尽管巴赫在这些短小纯朴的圣咏中大胆地进行丰富多彩的调性艺术的创建，但从和声历史发展总的趋势看，此刻他正处在和声急剧走向大小调化的洪流之中。因此，就巴赫作品的总趋向来说，大小调化的和声功能与调性结构乃是他面临的发展方向。下例所表现出的旋律与和声的调性关系，则更符合和声发展潮流这一总的趋向。这里，和声所突出的调性是以旋律调式（升f弗利季亚调式）同音列中的两调——下三度的D自然大调与上四度的b和声小调为主。后部分的A大调终止句逗，则是以D大调的属调关系出现的。

例 92

巴赫：圣咏367



这一发展趋势的结果，便是调意念的重心逐渐由旋律转向和声，即由个别的单声部过渡至多声的整体。到后来，旋律本身所固有的调式意义逐渐消失，调的观念完全

为和声所表达的结构功能意义所取代。我们从上面这首圣咏中便可清楚地看到，由于和声所表现出的大小调式功能关系的强化，从而导致旋律自身的弗利季亚调式意义已降到十分微弱的程度，和声的调展示已几乎占据我们的全部听觉。巴赫在这里所表达的和声语言实际上已与他的晚辈——18 世纪后期维也纳古典乐派大师们的艺术风格很自然地融会在一起了。

（三）圣咏和声语言的展开与变化处理

前面我们已论及巴赫在圣咏中所作的丰富多样的和声处理，从而在历史上把和声的技艺向前推进了一大步，这些多彩的和声手段十分优美地渲染了圣咏音乐的艺术情趣。巴赫则根据不同曲调的特殊涵义，有意地使用各种不同的和声语言，借以达到特定的艺术效果，展示不同的音乐意境。如在下面这首短小简洁的圣咏曲调中，巴赫只用了朴素精炼的自然音和弦。仅有的一个对比因素——A 大调的调外音升 E 也只是主调最亲密的平行小调的导音。以这些和弦构成的纯朴无华的和声陈述，使乐曲成为一幅气氛安详的图画。

例 93

巴赫：圣咏42





当旋律有着较多的展开性质时，和声也就伴随着旋律的音调作较多的调性发展。如在下例中，当开始4小节以D大调的终止式完成了调内的和声陈述以后，随着旋律的展开，和声亦相应发展到主调临近的两调——属调（A大调）与平行调（b小调），最后则又以开始部分的终止音型安稳地结束在主调上。全曲构成一个十分合乎逻辑的调性起伏。

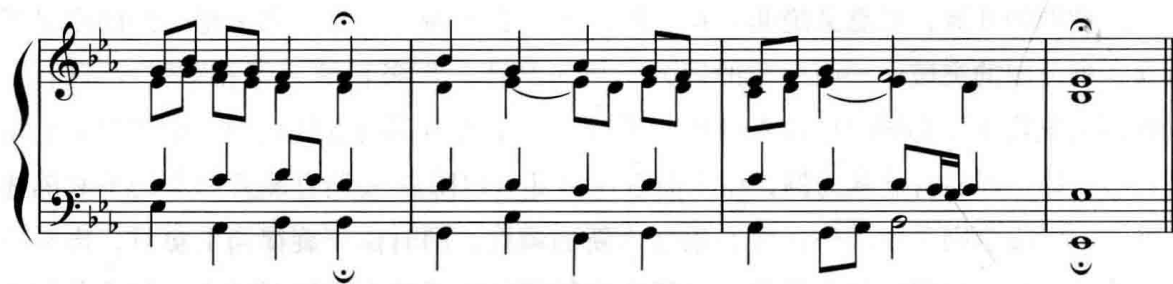
例 94

巴赫：圣咏153

这种调的开展，其意义绝非只在于调性中心音的转移。我们更多感受到的则是调所属音列范围的突破——调外音的闯入，从而给音乐带来新的动力和紧张性。因此，调性的突破往往又会同时伴随着其他的手段，如主要声部的音区移动、织体节奏的紧张化等。以下面这首圣咏为例，在乐曲首尾两部分以降E大调自然音和声的平和陈述之外，中间段落则采用调外音将音乐推入新的调性。同时由于旋律向上挺进，声部中又以连续八分音符促使节奏紧化，这便使中间部分有了较大的展开动力，与乐曲的首尾形成鲜明对比。

例 95

巴赫：圣咏22



巴赫十分重视这种所谓调外“变音”在乐曲开展中所起的作用，他往往在同一首乐曲中使由此形成的半音和声成为推动音乐前进的动力。由于半音和声不仅加强声部横向运动的倾向性，并且本身也常显示出和弦结构的复杂化（如减七和弦等不协和音响结构），这就必然在自然音和弦与半音化和弦之间，形成和声色彩的对比。如下例，当乐曲的开始两小节用纯粹自然音和声以下行级进的趋势完成终止式以后，从第3小节开始，为配合旋律的向上推进，和声也相应以不协和的半音和声给予力度上的强化。最后，在曲尾的4小节中，虽然旋律是曲首的再现，但半音和声却使这相同的旋律显示出全新的面貌。

例 96

巴赫：圣咏138





从上曲的首尾我们看到，巴赫将完全相同的曲调用不同的和声语言加以变奏性的处理，这就为他的后辈作曲家们开辟了一条进一步加强和声语言的丰富多变与更深地开拓和声表现力的新途径。巴赫除了在大型作品里提供了这种范例以外，即使在这短小的圣咏中，也时常精巧地采用这一和声手法。试举两例加以比较说明。

例 97

巴赫：圣咏143

This musical score, labeled '例 98', consists of four systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major). The first system shows a descending eighth-note scale in the bass and chords in the treble. The second system continues with similar textures. The third system features more complex chordal structures and moving lines. The fourth system concludes with a final cadence, marked by a double bar line and repeat dots.

例 98

巴赫：圣咏14

This musical score, labeled '例 99', is a single system of piano accompaniment. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff is a simple, hymn-like tune, while the bass staff provides a steady harmonic accompaniment with chords and moving lines.



在例 97 的曲首连续两个 4 小节的乐句中，各自第 1 小节的和声是相同的，表现了乐思的统一性，之后则各按不同的方式发展：第 1 句以变格终止仍结束在主调上，但低声部的降 E 音多少有些向下属调推进的趋势；而第 2 个乐句则较彻底完满地将音乐转到属调（C 大调）。这就使同一旋律的反复在和声的变奏上具有调性发展的意义，这种和声变奏的手法不仅可在两个较完整的乐句中使用，当它出现在短小乐节的反复时，似乎更具有有一种和声发展的更新感，如例 98 第 5、6、7 小节中四音音组的两次和声处理。在此两例中，和声变奏手法也使用在乐曲的其他部位。如例 97 第 3 乐句与第 5 乐句之间；例 98 的开头与第 9、10、11 小节的旋律再现之间。前者是在和声功能基本相同的基础上低声部作不同的进行，从而表现出由于和弦结构位置的区别而带来的和声

进行力度强弱的差异；后者则表现为和声语言的简单明确与由于织体线条的加强以及调式音列的突破而造成的和声结构复杂化之间的对比。

在巴赫的艺术生涯中，宗教音乐是他毕生创作的重要方面。无论是那些扣人心弦的“受难曲”，或是庄严肃穆的管风琴音乐，都充分反映出巴赫心灵中的宗教精神。然而，巴赫又是一个具有崇高艺术品格和精湛技艺的并与民俗文化息息相通的人。所以，他的作品往往体现了虔诚的心灵与高超的音乐语言的统一结合；同时也是对上帝的崇敬与对大众感情的亲密融会。这在他用心灵谱写的 371 首圣咏中确实得到很好的展现。

（四）对位与和声的神奇一体化

我们知道，巴赫是继伟大的复调艺术大师帕莱斯特里那之后对复调音乐的卓越继承者。但由于他处在和声艺术蓬勃发展的时代，并且他本人又是一个和声语言的伟大开拓者，于是，在他的复调乐曲——即使是赋格曲中，总是体现出对位手法与和声内涵融为一体的独特风格。但这并非说巴赫是这种结合形态的第一个创造者。所谓独特风格，则是说明在他的作品中，一方面展现出对位技巧的高度发展；但同时，音乐又在极为丰富多彩的和声内容的严格控制之中，使作品达到复调织体的陈述与完整的和声功能化之间神奇地融为一体的境地。

首先，巴赫复调音乐中的单声旋律（如赋格曲的主题）即往往显示出明显的和声内涵。尤其是半音性质的曲调进行，更可证明是一定和声进行的结果。因为这种声部线条似乎纯粹是作为整体和声中的一根丝被抽出来。如下面这一赋格主题旋律，大体上可概括为其下方所注释的和声。

例 99

巴赫：平均律 I 24（图式）



于是我们可以看到，这一主题由于它所蕴含的和声素质，使乐曲在最后 8 小节中显示出多么大的和声动力。四个声部各自的横向发展与它们之间共同的纵向交织，天衣无缝地结合成为一个整体，在极为严密的逻辑化的和声功能运行中，将乐曲推到终点。

例 100

巴赫：平均律 I 24

Largo

p marc.

cresc.

The image displays a page of musical notation, likely for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff, with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex melodic line in the treble and a more rhythmic bass line. The second system continues this with similar patterns. The third system features a more melodic bass line. The fourth system begins with the marking *allargando* and ends with a double bar line and a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The notation is written in a clear, professional style, typical of a musical score.

在和声思维的推导下，无论是对比性的还是模仿性的复调手法便都可以直接了当地表达和声的意图了。我们可以从巴赫的许多二声部作品中看到这一现象：两个声部似乎就是没有填写内声部的和声轮廓。高声部近乎主调音乐的旋律声部；下方的线条则很像是和声的基础低音。于是，声部之间作为复调中的同等地位关系被削弱而趋于主要声部与陪衬声部的关系了。如下面两例：

例 101

巴赫：二部创意曲 I

例 102

Andante espressivo

巴赫：三部创意曲9

当声部均表现为分解和弦的形态时，可以说是整个音乐和声意义的进一步强化。因为这时进行着的所谓一个声部实质上已经代表了一个和弦的诸多和弦音，是和声中多层次的反映。所以，分解和弦的进行已使声部的旋律意义趋于含混，因而这种结构形态的“复调”音乐则逐渐失去其典型性。它所带来的却是整个空间的和弦充斥，使音乐完全笼罩在泛音音流的混响气氛中。纯净的三和弦则会为我们带来辉煌悦耳的明快感受。和弦的更换犹如不同色泽的光亮在闪耀。

例 103

Allegro tranquillo

巴赫：三部创意曲13



这不由使我们联想到巴赫的同时代作曲家乔治·弗利德里希·亨德尔（George Friedrich Handel, 1685 ~ 1759）的音乐创作。亨德尔与巴赫在同一历史时期中共同接受

着主调音乐潮流的感染。但由于他们之间的个性和活动范围的差异，而使他们的艺术风貌有所不同。也许是由于亨德尔对当时歌剧体裁的发展更为关注，而使他与新的主调音乐风格比巴赫更为靠近。在亨德尔的音乐中，即使复调体裁的作品，也仍然会鲜明地突现出主调音乐的和声思维特点，如下例的小赋格曲。

例 104

Allegro moderato

亨德尔：小赋格

The musical score for Handel's Minuet in G major, BWV 1004, is presented in four systems. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first system begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The melody is primarily in the treble clef, with the bass line mostly silent. The second system continues the melody. The third system introduces a trill (*tr*) in the treble clef. The fourth system ends with a piano (*p*) dynamic marking and a dotted line indicating a continuation. The bass line becomes more active in the third and fourth systems.



从上例不难看出，这种以和声思维展现的复调陈述方式最终趋于完全的主调结构似乎是不可避免的（如曲例结尾部分）。巴赫也有类似的倾向。例如《平均律钢琴曲集》第1册第5首D大调赋格曲。基于乐曲铿锵有力的进行曲气质，以及各声部中果敢刚劲的节奏型，最后发展到以节奏整齐划一的和弦织体结束全曲，自然就成为顺理成章的事了。

例 105

Allegro moderato ed energico

巴赫：平均律 I 5



The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs. Dynamic markings, specifically the fortissimo 'f', are used in several measures across the systems. The score demonstrates a progression of harmonic and rhythmic ideas, typical of a technical exercise or a short piece for piano.



这种块状和弦的织体形式在亨德尔的音乐中似乎显得更为典型突出。通过这种形式，亨德尔在音乐中常常表现出一种肃穆庄重，有时又带有刚劲坚毅的气度。例如著名的《弥赛亚》序曲开始与结尾的段落、某些歌剧序曲的引子以及大协奏曲的慢板前奏等。巴赫是一位生活清贫、殊于交际、一心埋头于艺术的自我“修炼者”，他的音乐蕴藏着深刻的内涵，有着拨动人们心弦的内在力量。而亨德尔则是一位周游列国、社交广阔频繁的活动家。在他的大型作品中，有时又会涉及到历史事迹、民族兴衰的题材内容。这些都十分自然地使他的音乐具有一种气势辉煌的独特个人风格。

（五）不协和思维的进一步强化

在多声音乐的发展过程中，和弦结构的演化似乎可以说是和声发展更新的主导方面，因为垂直凝固的音响实体是整个和声展开的基本元素。在简单协和的结构形式基本确立之后，人们很自然地要求向更加复杂更高层次的音响结合进行探索开拓。然而纵向和弦结构的发展更新又往往与声部横向运动有密切的因果关系。我们已经在对17世纪主调音乐形成初期的论述中，以蒙特威尔第和科雷利的作品为例，谈及和弦外音在和声的音响属性和表情意义上的重要作用。巴赫则除了继承他们的初步成果以外，并使和弦外音的应用更加丰富，更加规范化。然而最重要的，则是以和弦外音的应用推进和弦结构的更新。如在下面曲例的第3小节开始处，我们听到一个大

七和弦的音响。

例 106

巴赫：平均律 I 8

Lento

表面上，它很像是降 e 小调 VI 级上的七和弦，但从和弦音的省略与重复以及声部进行的特点看，我们发现这只是一个带有延留音（降 B）的下属六和弦（ s_6 ）。然而这一降 B 音的使用，无疑是有意要造成一种撞击的音响。由此可见，一定程度不协和的略带刺激性的音响，这时不仅不再回避，相反，在一定范围内已成为人们听觉发展的需要。如果说上例的大七度音程只是和弦外音引出的结果，而本质上尚缺乏真正和弦的意义，那么下例中的大七度音程则正式取得 VI 级七和弦的意义了。这里，不协和的七度没有再以和弦外音的模式解决到协和音程，而是作为和弦的七音牢牢地凝固在和弦结构中，成为组成和弦的一个重要的正式成员。

例 107

巴赫：第五钢琴与小提琴奏鸣曲

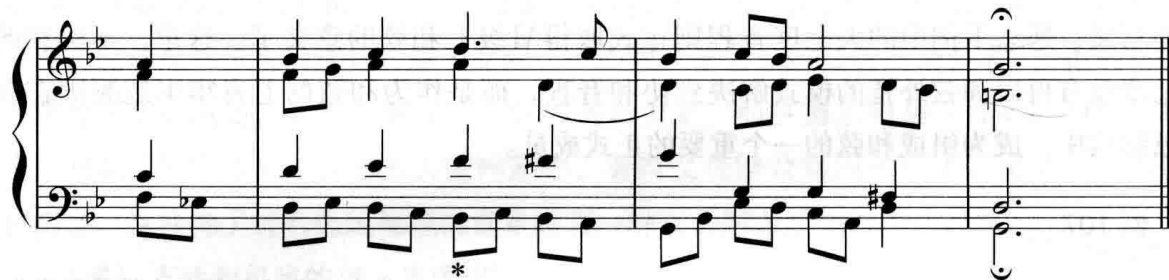
Largo



这种采用从前面和弦中某音的延留，以同音引入和弦七音的方法，能使七和弦得以自然顺畅地出现，因而成为导入七和弦的常规手段。我们尚可从巴赫的作品中看到这种方式引进其他音级大七和弦（注*处）的例证。

例 108

巴赫：圣咏73



下面是一首表现形式十分独特的著名曲例（见例 109）。它采取了模仿琉特琴演奏特点的织体形式，即以不间断的分解和弦作单纯和声式的乐思展开。分解和弦的进行当然以和声的意义为主，但在速度不很快时，和弦分解音的徐徐流动仍会具有一定的旋律效应。于是由于器乐的发展，便产生并逐步开拓了一种纯器乐化的新型旋律风格。

在这首乐曲延绵不断的音流中，我们又分别从第 2 与第 7 两小节中看到 E 音的延留（前者在低声部；后者则在高声部）而形成的两个大七和弦（ S_2 与 S_7 ）。由于和声节奏徐缓，贯穿整个小节长长的七和弦能使人们在听觉上充分地领受它的音响。由于

音乐宽松的节奏韵律，使延留的 E 音完全与新的和弦融为一体，成为具有特殊价值的和弦构成音了。

例 109

Andante con moto

巴赫：平均律 I 1

The musical score for Example 109 is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked "Andante con moto". The first system begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The second system continues the arpeggiated pattern. The third system introduces a *p cresc. e. poco a poco* (piano, crescendo and a little more and more) dynamic. The fourth system concludes the piece with a key signature change to one sharp (F#) in the final measure.

我们可以感受到，除了早已被广泛使用的大小七和弦（属七和弦）以及较少具有独立七和弦意义的小七和弦（常表现为自然大调Ⅱ级七和弦）以外，大七和弦则是在

音响上具有特殊魅力的结构形式了。巴赫除了将它用在和声小调阻碍进行的Ⅵ级音上（构成Ⅵ级七和弦）以外，也常用在自然大调完全终止式的Ⅳ级音上（构成下属七和弦）。后者在圣咏中常有所见。

例 110

巴赫：圣咏69

The musical score for Example 110, titled "巴赫：圣咏69" (Bach: Cantata 69), is presented in four systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef, in G major (one sharp) and 4/4 time. The score includes various harmonic structures labeled with circled numbers 1 through 9. The first system shows a sequence of chords and melodic lines, with labels 1 and 2 indicating specific harmonic points. The second system continues the sequence, with labels 3 and 4. The third system includes a measure with a dotted line indicating a continuation or a specific harmonic point, with labels 5 and 6. The fourth system concludes the sequence, with labels 7, 8, and 9. The score is written in a clear, legible style, typical of a textbook or reference edition.

在这短短的片段中，低声部9次以下属音至属音的关系进行。7次在主调（G），两次在属调（D）。①、④、⑥、⑧的下属音均系对位进行中的和弦外音（经过音）性质，尽管②中有另一和弦音E的陪伴（双重经过音），可能取得一定程度的下属和弦（十一和弦）的意义。①与③以相同的方式，用经过的七音形态而使下属和弦带有一定的七和弦性质。⑦则由于和弦的七音已在前和弦作了预备，用同音保持过来，表明它是一个真正的七和弦。只是和弦时值较短（八分音符），不易听清罢了。在①、③与⑦中，由于构成大七度的两音均是先后进入，未作同时碰撞，故其特有的尖锐音响未被突现。而⑤与⑨则使根音与七音同时撞入，由此而真正呈现出和弦结构的紧张度。如果说在上例中由于声部之间不同节奏的对位化处理而影响了七和弦的真切感（哪怕是真正的七和弦结构），那么下例便为我们提供了一个十分清晰明确的下属大七和弦的纵向结构形态。我们便可以从四个和弦音的同时结合中真切地领受到它实实在在的音响特性。

例 111

巴赫：圣咏117



巴赫有时也以同样的方法将下属七和弦用进小调，但小七和弦的音响远远不具有大七和弦那样诱人的风韵。

例 112

巴赫：圣咏72



在巴赫时代，另一个引人关注的不协和音响则是减七和弦。我们已经在巴赫同时代人意大利作曲家杜兰特的作品片段（例 72）以及巴赫本人的某些圣咏和声中作过展示。事实上，减七和弦早在此前的音乐中已被引用。请看那不勒斯乐派首领 A·斯卡拉蒂（Alessandro Scarlatti, 1660 ~ 1725，意）的一首康塔塔的开始部分。短促的、时断时续的变音旋律，加上飘摇不定的减七和弦音响，表现出一种愁苦不安的情调。它刻画的正是童贞玛丽亚的烦恼心境。

例 113

斯卡拉蒂：大合唱



我们看到，这些减七和弦的应用均表现为属功能的导音七和弦向主和弦解决的关系，说明减七和弦的应用不只求其音响特性，对其在和声前进中的功能倾向力亦有同样的要求。巴赫的音乐在向大小调过渡的进程中达到了更高的境地，减七和弦的功能属性自然更是鲜明的。有时，他还采用更为夸张的手法，以进一步突现其强烈的表情作用。我们从平均律钢琴曲集第 1 册第 8 首前奏曲的结尾部分，看到作为降 e 小调导七和弦的一个时值颇长的减七和弦结构，并从该和弦中派生出一个低音旋律，在 Lento 的速度中持续了整整 4 个小节。这一持久不稳定性延续，在心理上给人们带来十分焦急的期待情绪。

例 114

巴赫：平均律 I 8

The musical score for Example 114 is a short piece in G major, 3/4 time, consisting of 8 measures. It is marked 'Lento' and 'dolce'. The first system shows the beginning with a piano (*p*) dynamic. The second system shows a crescendo (*cresc.*) leading to a 'un poco' section. The third system shows a 'un poco largam.' section ending with a forte (*f*) dynamic. The score is written for piano with treble and bass staves.

有时，为了更侧重于突现减七和弦音响属性的一面，而暂时对它们的功能倾向作含混的处理。如下例：在最后3小节的连续3个减七和弦中，第1个与第3个相同，在调式功能上，它们都是属和弦的导七和弦（第1个在低声部附有属持续音）。但第2个减七和弦在功能上是不明确的，它向第3个和弦的进行没有直接的功能倾向关系。从听觉的直感上说，在这一终止式中，减七和弦的音响色彩似乎成为表情要求的主导方面。

例 115

巴赫：平均律 I 5

Allegro vivace e brillante

f

ten.

rall.

Adagio

ff

f

secche

在巴赫的音乐中，减七和弦的连续进行有时作为一种夸张的手法被应用在特定意境情趣的作品中，营造出一种幻境般的朦胧气氛。如在著名的《半音幻想曲与赋格》中，有这样一段为人熟知的和声进行：

例 116

巴赫：《伴音幻想曲与赋格》



从这里我们看到：有的减七和弦即刻回归到自身功能的属和弦（第1小节）；有的则相反，由属七和弦派生出导七和弦（第2小节）。它们都显示出较鲜明的功能属性。第3、5两小节各自含有两个互差半音关系的减七和弦。半音关系的向上推进使第1个和弦的功能趋于含混；然而第2个和弦均作了属——主关系的解决：第3小节解决到第4小节的A六和弦；第5小节解决到第6小节的F大小七和弦。此外，在这段和声中，和弦外音也起着不协和音响的强化作用：第4小节的A六和弦被三重延留音升G、B与D加以装饰，在强拍上构成既含大七度音程又含增三和弦的音响；第6小节中升C音上的减七和弦在低声部附有与之构成不协和关系的持续音F；第9小节的属九和弦之后，将F音先现于属三和弦中，从而形成含有小二度与增三和弦的音响。最后结束又是我们已经熟悉的Ⅵ级大七和弦。

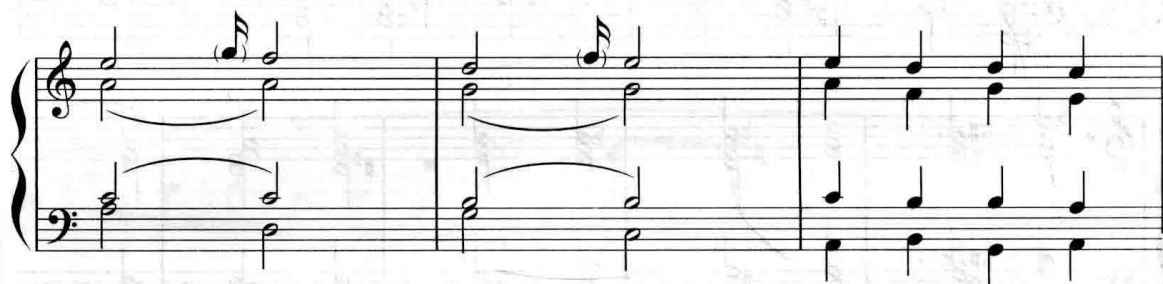
（六）模进——音乐展开的有效动力

在音乐创作史上，世世代代的作曲家们创造和积累了丰硕的写作技巧。在不同时代不同风格的音乐中，反映出手段各异的发展乐曲的方法。但从古今大师们的手笔下，模进似乎表现为促进音乐展开的一种有效手段，因而成了人们公认的重要作曲技术手法之一。它的进行，犹如物体的惯性运动那样自然与合乎情理。一方面它不断承袭了已有的素材因而使音乐连贯统一；同时，这些素材又是每次都变换了新的位置，出现在不同的高度上，这又在统一的基础上体现着新的发展。巴赫便在他的音乐中极为频繁地

应用这一手法，使模进成为推动音乐展开的重要形式。这从前面所举第 101、103、105 等各例均可得到证实。其主要特征为：在主题陈述完毕以后，即以模进推动音乐的展开。

巴赫所采用的模进包括两种性质：一是自然音模进，或称调内模进。如例 103 第 3、4、5 小节。其和声缩写图式如下：

例 117



自然音模进显得流畅、洒脱，往往给人以舒展松弛之感，这是巴赫所采用模进的基本形式。二是半音模进，或称离调模进。这种性质的模进给音乐带来一定的功能紧张度，很像一根结实的链条，一环环地紧扣在一起，有着很强的内聚力和不可分割性，在音乐展开中充分地表现出其难以中断的和声倾向关系。例 103 作品的后一部分便又采用了半音模进手法。

例 118

Allegro tranquillo

巴赫：二部创意曲 13



现在，我们将平均律钢琴曲集第1册第7首赋格曲全曲的模进结构进行摘录，以此来显示巴赫是如何使模进（包括自然音的和半音的）成为推动整个乐曲发展的重要支柱的。

例 119

Allegro moderato

巴赫：平均律 I 7



The image displays four systems of musical notation, likely for piano, in G major (one sharp). The notation is arranged in two columns, with each system consisting of a grand staff (treble and bass clefs).

- System 1:** Features a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A crescendo (*cresc.*) is indicated over the first measure.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. A decrescendo (*dim.*) is marked over the second measure. The system concludes with a series of six dots (.....).
- System 3:** Shows a crescendo (*cresc.*) over the first measure. The right hand features a more active melodic line with eighth-note patterns, and the left hand provides a steady harmonic accompaniment. The system concludes with a series of six dots (.....).
- System 4:** Features a fortissimo (*fp*) dynamic. Both hands play active melodic lines with eighth-note patterns. A crescendo (*cresc.*) is marked over the second measure. The system concludes with a series of six dots (.....).



历史已经发展到巴洛克晚期——18 世纪中前叶。这一时期最著名的代表人物自然首推巴赫与亨德尔。那么，在和声中除以上诸方面的特殊创建外，和声总的基本风貌是怎样的呢？在调式自然音和声中，我们仍可看到纯朴的各个音级三和弦相互协调有机地穿插融会，形成一个和谐的整体。除了 V 级上常以七和弦结构（属七和弦）适当突显其功能力度外，其他各级三和弦（包括六和弦形式的 VII 级减三和弦）均以各自应有的份额在调内占有一席之地，彼此平和相处。下例音乐片段便代表着这一时期自然音和声的典型风貌。

例 120

Larghetto

亨德尔：《阿尔奇娜》



巴赫是一位在十分艰辛的生活条件下默默进行“耕耘”的艺术家，当时他没有投入风靡一时的意大利音乐热潮，因而不太为人们知晓。但他却以特有的才华和智慧广泛吸取来自各方面的艺术精华。至 18 世纪中叶以前，整个和声艺术通过他的手笔，已被提高到一个空前水准。在多声音乐向和声化过渡逐步走向成熟的伟大时刻，巴赫确实为我们树起一座历史性的丰碑。在他离去之前，已经为人们留下可供继续开拓艺术进程的丰富素养。于是，以音乐史上辉煌的“维也纳古典乐派”为代表的一批卓越的音乐大师接受了巴赫的成果，他们紧握着手中的接力棒，奋发地去开拓 18 世纪后半叶新的艺术前景，从而在音乐上造就出一个更为灿烂的历史时代。

第三篇

大小调和声规范的完全确立 与和声功能的扩充

I. 维也纳古典乐派的诞生

18 世纪中下叶，历史进入一个崭新的时期，资本主义经济在英、法等国的发展，冲击着整个欧洲尚存的封建制度。作为专制统治下的人民大众，自然地投入这一进步的伟大历史变革运动。

在思想意识形态领域中，出现了由法国知识份子率先掀起的以民主自由为中心内容的启蒙教育热潮。于是便引发了德国历史上著名的“狂飚运动”。

思想上的新潮流猛烈地冲击着人们的文化艺术观，艺术家们要求进一步冲破封建意识的禁锢，得以在创作中表现人的坦荡襟怀和新的美学情趣。于是，音乐活动进一步挣脱宗教思想的束缚而逐渐走出教堂，更充分地投入社会，并以极为丰富的形式反映社会变革中的新风貌。在这时期，器乐的发展成为当时突出显著的倾向，乐队演奏的音乐会已是社会音乐活动的重要形式之一。

此时，在德国出现了以约翰·斯塔米茨（Johann Stamitz, 1717 ~ 1757）等主要是捷克籍作曲家为代表的曼海姆乐派。这个乐派突出地发展了乐队的艺术表现力，尤其以音乐的强弱过渡演奏手法而著称。

与此同时，以埃马努埃尔·巴赫（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714 ~ 1788，德）为首的另一乐派——北德乐派则在和声、曲式的进一步发展上更为注重对音乐内容的刻画，从而使音乐更深一步地表达了当时“狂飚运动”的思想精神。这种要求艺术形式更紧密地联系和服从作品内容表达的新思维，在当时格鲁克（Christoph Willibald Gluck, 1714 ~ 1787，德）的歌剧改革事业中，已有着充分和鲜明的体现。

欣欣向荣、朝气蓬勃的世俗风尚自然使音乐气质相应地变得明快乐观，并富于民间生活气息。这突出地反映在奥地利作曲家海顿（Joseph Haydn, 1732 ~ 1809）的音乐中。

海顿历史性地确立了奏鸣曲快板和交响套曲（包括弦乐四重奏的完整形式）等曲式与体裁的基础结构形式。然而即使在这种富于交响性的乐曲中，仍然能充分体现着民间生活中的明朗生气，甚至在类似清唱剧这种宗教性体裁的作品中，也被海顿在很大程度上加以世俗化了。

随后而来的是另一位同国籍的天才大师莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756 ~ 1791，奥）。他将音乐的内容表达、心理刻画以及结构形式的发展推到更高更成熟的完美境地，力求使音乐内容的深刻性与民俗的爽朗气质融为一体。因而，即使在他最困苦的逆境中产生的作品，也仍是那样的乐观向上。

莫扎特认为，在一切作品中，处于最高统治地位的是音乐本身，而非诗和剧词。这似乎与格鲁克的观点相悖。然而，也许这就是着意用各种器乐体裁来表现人的内心活动而促成器乐高度发展的重要缘由之一。

逐渐地，不同品种的各类器乐作品在和声、曲式、音乐体裁等方面，都形成了一种典范的构成形态和风貌格调。于是，在18世纪中后期的西欧，便形成了一个主要由器乐创作展现的具有伟大历史意义的音乐流派——著名的“维也纳古典乐派”。它的奠基者和代表人物便是海顿和莫扎特。以后，则由贝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770 ~ 1827，德）将其艺术成果推至乐派的顶峰，并进而投入19世纪的浪漫主义潮流。

II. 旋律与和声互为依存条件

在维也纳古典乐派的作品中，器乐创作的思维方式明显地影响甚至统治着一切音乐的写作手法。莫扎特的歌剧《费加罗的婚姻》中第2幕中三重唱便是一个很好的例证。在主题再现之前的过渡部分，歌唱声部的短促旋律（甚至只是动机性的音型）完全成为器乐部分的附庸。它仅仅是调性导回时和声进行的从属因素，在音调上完全服从和声功能推进的需要而没有声乐旋律自身展开的独立性。

例 121

莫扎特：歌剧《费加罗的婚姻》

Allegro spiritoso

The musical score is written for a voice and piano. The key signature has one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro spiritoso'. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with frequent use of the *fp* (fortissimo piano) dynamic, creating a rhythmic and harmonic foundation. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests. The piano accompaniment includes chords, single notes, and melodic lines in both hands, with the right hand often playing a more active role than the left.



这就自然地产生出一种旋律与和声融为一体、互相依存的新的主调音乐风格。我们曾以巴赫的音乐为例（例 103），揭示 18 世纪上半叶复调音乐向主调音乐（和声性的织体）过渡中的一种旋律现象，但那只表现为旋律自身的和弦化（声部线条作和弦分解式的进行）罢了。此时则是歌唱的旋律与功能逻辑严谨的和声共同融合成密不可分的协调整体，以至使我们难以分辨和确定，究竟是旋律选配和弦抑或和声派生旋律的真正因果关系。

例 122

海顿：C大调弦乐四重奏，作品76之3

Example 122 is a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, featuring a melody with eighth and quarter notes. The piano accompaniment is in the lower staff, starting with a forte (*fp*) dynamic and a crescendo (*cresc*) marking. The piano part includes a series of chords and a melodic line that moves upwards.

III. 调式的基本和声素材 自然音和弦的功能规范

15 世纪开始出现的以 3 个主要功能 (T、D 与 S) 为模式的终止形态 (以 S—D—T 的序进方式), 在维也纳古典乐派的音乐中已被确定为和声构成的规范框架。它已不只是体现在终止式中, 而且几乎是无处不在地统治着全部和声的整体运作。它甚至像是一组维持多声生命的细胞群体, 推动着艺术作品的和声繁衍, 从而构筑成一个严整不紊的和声语言系统。

在代表稳定的主功能 (T) 和弦以外, 由于泛音内涵的原因, 人们自然地感到属功能 (D) 较之下属功能 (S) 更具有投向主和弦的吸引力。D 就像是 T 所派生出的第 2 个泛音一样视 T 为它的最亲近最直接的归宿, 从而对 T 有着最大的支持力。所以 T 与 D 之间的进行就成为多声音乐创作中最原始、最简洁但又是最富有动力和纯朴情趣的和声表述。这可以从下面 3 位维也纳大师的音乐中得到共同的展示, 3 个作品都表达了同样的和声乐思。即:

T ————— D, D ————— T

稳定——不稳定, 不稳定——稳定。

问 (?) 答 (。)

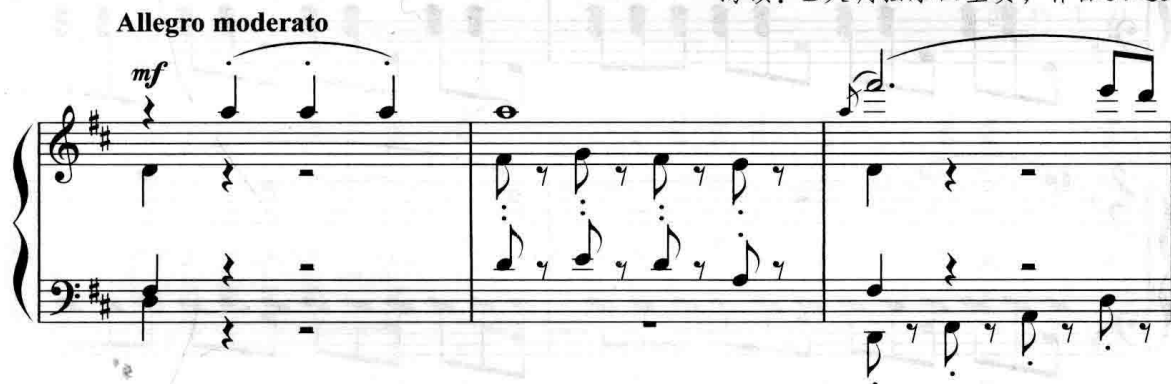
例 123

贝多芬: 第三钢琴奏鸣曲



例 124

海顿: D大调弦乐四重奏, 作品64之5



Two systems of piano music in D major. The first system shows measures 1-3. The right hand has a melodic line with a trill (tr) in measure 3. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The second system shows measures 4-6, continuing the melodic and accompanimental patterns.

例 125

莫扎特：第21钢琴协奏曲 K.467

Two systems of piano music in D major. The first system shows measures 1-2. The right hand has a melodic line with a trill (tr) in measure 2. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The second system shows measures 3-4, continuing the melodic and accompanimental patterns.



另一个不稳定功能——下属功能(S)处在T的下方五度位置上。如也将它作为主音的泛音来考虑,它比属音与基音(主音)的关系要远得多,所以S远没有D那样对T的归属感,它甚至会自己以T的面貌喧宾夺主地视真正的T为自己的D,因为T处在S的上方五度,反而成了S(作为基音)的泛音,这便会促成调性的转移。

例 126

Allegro maestoso

莫扎特:第25钢琴协奏曲 K.503



C:	T	S	T
F:	D	T	D



S	T	S	T	S	T	S	T
T	D	T	D	T	D	T	D



从3个功能的整体关系上看,在更多的情况下,S总是作为一个“副手”,在D前面当“前哨”,陪衬着D,与D共同延续音乐的不稳定性,滞后T的出现。这在前面早已论述过。

例 127

Allegretto 贝多芬：钢琴变奏曲

然而在维也纳古典乐派的和声风格中,音乐总是被T与D的正格功能关系统治着,成为和声语言牢固的支柱(甚至存在仅由这两个和弦构成的乐曲)。在这种情况下,有时S则扮演着色调配的角色:给强劲的主、属关系以润滑和松弛,在一定程度上起着缓解紧张情调的作用。如在下例中,音乐仍以典型的“T—D, D—T”的模式开始,

并在其框架内充斥了多次 T 与 D 的正格功能反复。音乐陈述的行进节奏又带来某种威严气质，但在这庄重的语句之后，S 从高处“飘出”，犹如一缕清风吹来，使此前的严肃气氛得到某种缓和，由此音乐得以更轻快地展开。

例 128

Allegro con brio

贝多芬：第1钢琴协奏曲

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'pp' and features a treble clef with a C-clef and a bass clef with an F-clef. The second system continues the harmonic progression. The third system shows a more complex texture with arpeggiated figures in the right hand and sustained chords in the left hand.

为了不动摇 D—T 的基本功能力度，和声语言的发展变化先从功能地位相对次要的下属功能开始，通过改变和弦结构形式来丰富和声语言。作曲家经常以 S 的根音——下属音作为不变的低音，在其上方作两种不同于原型下属三和弦的处理：（1）用下属音的上方六度音取代原和弦的五音。于是，这个“六度下属和弦”便推导出另一个音级和弦——调式 II 级三和弦，形成 II 级六和弦（S II₆）；（2）在保持完整下属三和弦 S

的基础上，再另加进六度音。这样，便又引进调式Ⅱ级上的七和弦，形成Ⅱ级五六和弦（ $S II_6^6$ ）。

例 129

海顿：D大调钢琴鸣曲



例 130

莫扎特：钢琴变奏曲 K.353

Presto



不同结构形式的下属功能和弦为终止式的旋律进行带来了新的可能性，即在下属功能的和弦上面，可以载负着调式Ⅱ级的旋律音，这对终止旋律音调的扩展有着积极的意义。

调式Ⅱ级七和弦是继属七和弦（早已被确认）和减七和弦（过去带有实验性）以后在不协和音响发展历程中的又一次突破。事实上，我们早已从16世纪的音乐中（例60与61）发现这一和弦形态，之后又在巴赫的大量作品中（例78、79、89、91、93……等）频繁地见到它们。但七和弦的形成几乎都是在在一个持续不动的音（即和弦的七音）上与3个运动的声部自然会合的结果，尚不足以被认定为完全独立的七和弦。上面例130中的 $S II_6^6$ 虽已显示出它是一个独立的音响单位，但作为Ⅱ级和弦的根音F隐藏在和弦结构内部，并以二度音程紧紧粘附于以下属音为根基的五度音程上，这就使它在很大程度上仍然属于下属三和弦附加六度音的性质，难以突现其作为Ⅱ级和弦

根音的作用。如果调式Ⅱ级音处在高音旋律声部，作为和弦根音的意义便可得到较多的显现。

例 131

莫扎特：大合唱 K.619



作为一个独立的七和弦，自然有其不同转位形式的变化，在作品的不同部位上，发挥其特有的作用和效能。以原位的Ⅱ级七和弦构成的完全终止，低声部的连续五度进行颇显刚劲有力。

例 132

莫扎特：《魔术师》K.472



在乐句结构中，常以Ⅱ级七和弦的第三转位（ $S II_2$ ）与第一转位的属七和弦（ D_5^6 ）相连接，这时虽然没有低声部跳进的力度性，但两个不协和和弦的连续仍使和声保持着强烈的紧张度。

例 133

莫扎特：第40交响曲（图式）



作为下属功能的一个不协和和弦，Ⅱ级七和弦有着它自身独具魅力的音响。大调与小调的和弦结构各不相同（大调多为小七和弦，小调则为减小七和弦），于是又显现出各自特有的风采。提到这一点，我们耳中似乎立刻听到莫扎特的《魔笛》序曲以及降E大调弦乐四重奏（K428）的声音。因为在这两部作品起首不久，便响出了时值长长的Ⅱ级小五六和弦的迷人效果。以后，贝多芬甚至更为独出心裁地将这个Ⅱ级五六和弦充当一部奏鸣曲的开篇和弦。

例 134

贝多芬：第18钢琴奏鸣曲





这样，有下属功能和弦（包括下属正三和弦与Ⅱ级副三和弦及其七和弦）参与的完全功能进行，就使原来仅有 T 与 D 所构成的“稳定——不稳定，不稳定——稳定”这种简单问答式的音乐语言变得更加丰厚充实了。我们常可在音乐中看到一种对称的乐句，由此构成典型的维也纳式的古典方正乐段结构，如下面两例：

例 135

莫扎特：F大调钢琴与小提琴奏鸣曲 K.377



例 136

贝多芬：第3钢琴与小提琴奏鸣曲

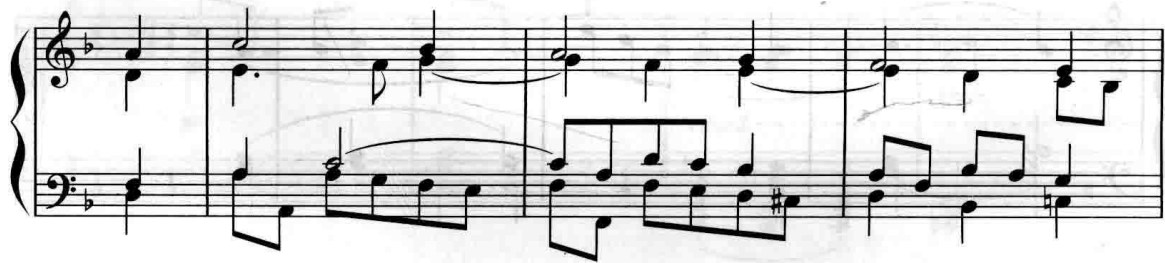


这种短小精悍的结构形式实际上是古典主义所崇尚形式美的一个基本雏形。它在和声语言上的规范性反映了当时人们的艺术情趣：简洁、洗练，明快而又富于力度，这是18世纪后期人们对音乐风格的追求。结构严整的音乐陈述方式成为艺术家所追求的美的象征。

在以上两例中，我们还发现调式自然音体系中的另一个音级——第Ⅵ级上的三和弦。利用Ⅵ级和弦作阻碍进行的和声手法可能始于巴赫的音乐。如下例圣咏的两个乐句：完全相同的两次旋律终止在和声上分别用阻碍终止（第1乐句）与完满终止（第2乐句）相对应，实为情理所在。

例 137

巴赫：圣咏 176





维也纳古典乐派的和声则将阻碍进行更加典范化了，它几乎成了扩展音乐结构的经典成规，以它来使单纯简练的核心结构获得合乎逻辑的扩展伸延，使音乐得以严谨有序、有条不紊地轮回展开。下面例 138 可说是一个十分典型的范例，在音乐走向结束的过程中，受到Ⅵ级和弦的 4 次阻碍，最后才得以圆满地完成终止式。

例 138

莫扎特：嬉游曲 K.563

Adagio



明快的维也纳古典乐风，其和声语言是刚劲直率的。T—SVI—S（或 SII_6 、 SII_5^6 ）的和声进行正表达了这种艺术格调，成为当时重要的和声语汇。在和声的功能性质上，这是下属功能逐步强化，是以稳定功能（T）为起点的不稳定性加剧。在色彩演变上，低音的连续下行三度又体现着和弦的不断更新，即每一突破前一和弦组成音的新低音的进入，都是和弦在音响上的一个新的展现。下例结束前的几个和弦便体现了这种特定关系。

例 139

海顿：g小调钢琴奏鸣曲



除了以横向运动的方式在低声部作向下三度伸展外，三度音响（八度以外的复音程）也常常表现在和弦的纵向关系上，即在和声的外声部之间保持三度音程关系。这样，整个音乐便处在纵横一体化的三度协调关系中。有时，低声部的三度进行并不仅限于和弦的根音关系，其中也可能包含同一和弦中六和弦向原位和弦的转换，这就使三度下行的内涵进一步丰富了。

例 140

莫扎特：第36交响曲



为了更充分地发挥三度下行的力度效能，在S之后，常再继续向下伸延，达到下属功能的终点Ⅱ级和弦，然后转向属和弦，以结束这个贯性倾向。我们甚至可以看到更大范围的三度扩展，即在上述进行之后，进而再以三度下行突破下属功能。在下例中，莫扎特便以自然音模进的形式，使Ⅱ级和弦再下行三度，经过Ⅶ级减三和弦，最后到达属七和弦。我们并且注意到，在每个三度关系的原位三和弦之间，都嵌进一个过渡性的六和弦，由此把原来低音进行中的三度间隔连成一条下行直线，再借助钢琴

琶音织体的渲染，使这一进行好似一股泉涌，从高处倾泄而下。其和声的连贯性使我们无法从中斩断。

例 141

莫扎特：第21钢琴协奏曲 K.467



如果说上例是在自然音基础上构成的模进下行，那么下例则是以半音化的导音倾向来进一步加大和声进行中的力度。通过在 S VI、S 和 S II 三个下行三度和弦的前面，

冠以各自的属和弦（副属 D_3^4 ），形成离调（半音）模进，来使每个和弦的出现成为必然趋向，势不可挡。

例 142

莫扎特：第22钢琴协奏曲 K.482



至此，我们已从大小调式主要和弦的相互关系上，领略到我们早已听得很熟悉的和声语言结构，这便是维也纳古典乐派在自然音体系范围内最典型最基本的和声陈述方式。它代表了这一时期音乐中既明快剔透、又刚劲有力的和声风貌。下面这首莫扎特交响曲中的小步舞曲片段，便可以代表这种维也纳乐风的典型格调。整个乐曲的和声建立在 T、S、D 三个主要和弦的支架上，其中属功能（表现为属七和弦原位与各种转位的不断交替）是推动和声进行的主要不稳定因素，它与主和弦控制着全曲命脉。在下属和声里，由于强调和声力度，软弱的 VI 级和弦未曾出现。通常用它来扩展音乐结构的阻碍进行，这里也被不完满的正格进行 D_2-T_6 所取代。

例 143

莫扎特：第39交响曲

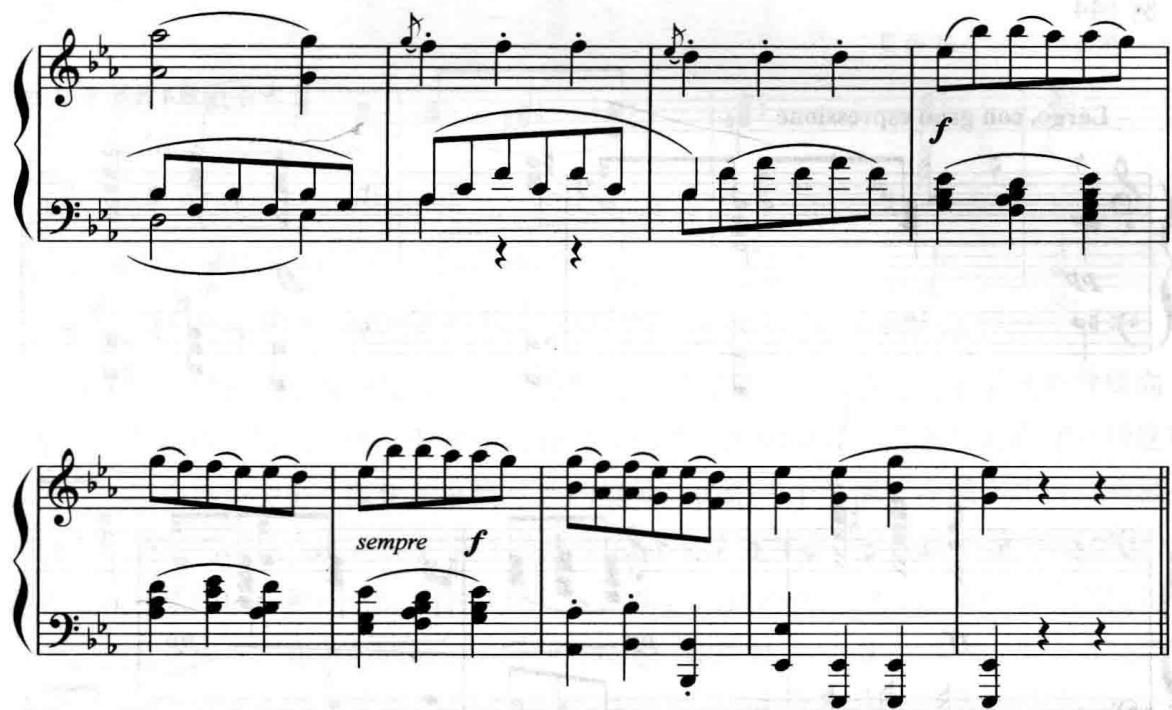
Allegretto

f marc.

f

sf

p mfp mfp p



维也纳古典乐派这种严谨的和声逻辑体系，真好似太阳系内各个星球之间的精密关系一般，整个系统内的所有成员（各级和弦）各司其职、各行其道，排列次序分明，衔接关系不紊，共同铸就一个结构坚实的功能整体。在由下属功能构成的变格进行中，除了以S的根音在低声部直接进行到主音，由此在乐曲的特定部位构成变格进行（终止）外，一般不会任意将某一个下属功能和弦不通过属和弦便直接进行到主和弦，如S II—T的序进。因为这种违反常规的进行缺乏功能的内在倾向，由此削弱了和声进行力度，这将破坏音乐语言的典型风格。在下例中，我们意外地发现了表面上为S II—T的和声进行。但这里的T却不为我们带来主和弦应有的稳定感，而好像言语未尽，还要期待什么。随后我们发现，其最终的归宿应是S，而表面上的S II—T实质上是向下属和弦离调功能中的S VI—D。

例 144

Largo, con gran espressione

贝多芬：第4钢琴奏鸣曲

The musical score for Example 144 is in G major, 3/4 time. It consists of two systems. The first system shows the piano (pp) and forte (ff) dynamics. The second system shows the piano (pp) and forte (ff) dynamics. Below the score is a harmonic analysis diagram.

Harmonic Analysis Diagram:

[SII	T?]
[SVI	D
	D T/S

下属范畴中的 SVI 虽然功能较弱，但向 D 进行时上方声部与低音之间的反向扩张却是颇具动力性的。因而 SVI—D 便成为维也纳古典乐派和声中的常用“词语”。

例 145

贝多芬：第5钢琴协奏曲

The musical score for Example 145 is in G major, 3/4 time. It consists of two systems. The first system shows a crescendo (cresc.) marking. The second system shows a crescendo (cresc.) marking.

例 146

贝多芬：第32钢琴奏鸣曲



在海顿和莫扎特这两位先师（父辈与兄长）以如此的和声语言奠定了这种健康向上的明快乐风以后，他们的继承者（也是较之他们年少的同期人）贝多芬则将和声的这种基本特质引向更为突出、深化和淋漓尽致的境地。他是一个热情关注现实并有着积极变革社会要求的艺术家，他对封建王朝的蔑视和反抗及对开明进步运动的积极拥护支持，都往往在音乐中以一种不可名状的气势反映出来。而这种内涵的力量又经常借助他特有的和声语言来表达。在著名的第5钢琴协奏曲里，开篇的T……S……D……T三大功能的和声“宣泄”着实令人振奋不已，这种力度性的和声进行虽属先辈们早已创建并常采用的定型手法，但这里所展现的辉煌效果却只能代表贝多芬的思想情怀。三个功能中的属七和弦虽然早已是人们贯用的一个极为普通的不协和和弦，然而贝多芬却使它的特性得到特殊的弘扬。在他的许多气势磅礴富有英雄气魄的作品中，往往助属七和弦的长时延续，来渲染所要表达的激昂情绪和宏伟气势。下面所示两例，一为乐章结束前终止式的拓展，以属七和弦的伸延，来推迟主和弦的最后出现；另一例则以长大的属七和弦来预备主题的庄严进入。两者都极大地加强了音乐的紧张度和作品的戏剧性。

例 147

贝多芬：第3交响曲





例 148

Allegro molto

贝多芬：第3交响曲





在结束关于维也纳古典乐派自然音和声的总体论述以前，尚需提及一个代表这一时代风格特有的和声形式，这就是出现在原位属和弦之前，并仍以属音为低音的四六和弦。这个以主四六和弦为表面形式，但本质上实为属功能的和弦主要出现在终止式中，标志着完全终止或正格终止中属功能的开始，故此而有“终止四六和弦”之称谓。但它并非仅在曲式意义的终止式中露面。这里所说的“终止”，实指和声自身的功能收束性质而言。因此它完全可能以纯和声终止结构的面貌用在非曲式终止的任何部位。在下面巴赫的前奏曲中，这个“终止”四六和弦扮演着乐曲开篇第二个和弦的角色。可是，它与末小节作为曲式上真正半终止的四六和弦只有上方声部（包括旋律）位置的差别，所给予我们的和声功能感则是完全相同的。事实上，它们与其他各小节强拍和弦的结构意义完全相同，都有着无连线双重延留音的性质。

例 149

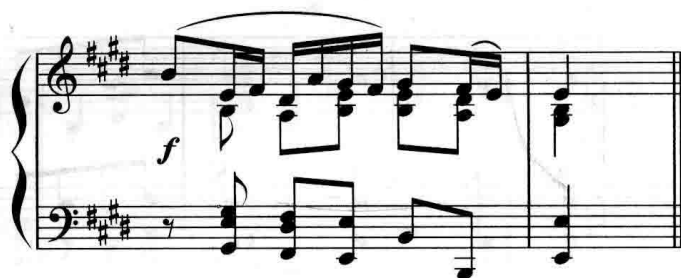
巴赫：平均律II 12



终止四六和弦是维也纳乐风中的一个典范形式，但它并非最初诞生于此时，我们已经从 16 世纪科斯特莱的音乐中（例 28）见到过它的形态了，而这恐怕还不能算是最早的原始雏形。直到亨德尔和巴赫的时代，这一和弦才逐渐成为不时被用来作为巩固终止式的和声素材了。见例 105 与下例：

例 150

亨德尔：咏叹调和变奏



终止四六和弦在维也纳大师们的笔下，也像属七和弦的情况一样，它的应用规模被极大地发展了，它似乎已不只是一个瞬间过渡的普通和弦，有时却起着预示曲式上的某种发展趋势的作用。例如，当一系列运转着的和弦突然落在一个延续很长的属低音上时，这便可能是终止四六和弦的闯入。它犹如一声号令，宣告终止式的进入，预示着乐曲即将结束。

例 151

Allegretto grazioso

莫扎特：第13钢琴奏鸣曲 K.333



终止四六和弦的这种作用很自然地使它在古典协奏曲中扮演着导入华彩乐段的重要角色。18 世纪后期以至 19 世纪初的一切协奏曲中，在由演奏家自由创作发挥的华彩乐段之前，几无例外地使音乐停在由乐队全奏响出的一个延长的终止四六和弦上。它标志着作品尾声的到来。从它开始直至华彩乐段结束，象征着一个想象中的长大属功能和弦。在维也纳古典乐派时期，这已成为作曲家所自觉遵循的典范模式。

例 152

贝多芬：第4钢琴协奏曲

Allegro moderato





IV. 和声的调思维扩展

我们已经从例 142 中清楚地看到由副属和弦构成的离调在音乐中所展现的半音和声力度。半音和声在先于莫扎特一百余年的前辈们如珀塞尔的音乐中已早有所见，不过那时只是半音思维的一般体现，还没有明显的调思维扩展的趋势。但是到了亨德尔和巴赫时期，半音和声所体现出扩展调性的意义就逐渐加强了，副属和弦起着明显的展现临时调性的作用。在亨德尔的《哈利路亚》大合唱中，由副属和弦形成的临时调中心在音级高度上逐步递增，加上每个副属和弦中导音的向上推进，把音乐一步步地提升到新的高点。这充分显现出由副属和弦构成的连续离调对音乐展开的强化作用。

例 153

亨德尔：清唱剧《弥赛亚》

Allegro

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment features a bass line with eighth notes and a treble line with chords. The second system is piano-only, with the vocal line continuing its melody. The third system also continues the piano accompaniment. The score demonstrates various harmonic textures, including chords, arpeggios, and melodic lines.



下例中，莫扎特则将调式自然音级中除Ⅲ级以外的各级大小三和弦前都缀附着自己的属功能和弦（主调的各级副属和弦），好似在一个枝干上，垂挂着一束束美丽的花果。其中我们注意到，第1乐句中SⅥ的属和弦没有解决到自己的主和弦SⅥ，而是进行到了S，构成 $D_7/SⅥ-S$ 的进行。这是模仿小调中 $D_7-sⅥ$ 的关系所作的“阻碍”解决。要特别指出的是，这种阻碍解决几乎只用在调式SⅥ的副属和弦上。因为低声部Ⅲ级到Ⅳ的半音上行有着特殊的力度效果，并且解决和弦由预期的软弱的SⅥ意外地更换成强有力且音响宏亮的大三和弦S，顿时给我们带来一种惊诧但又满足的感受。

例 154

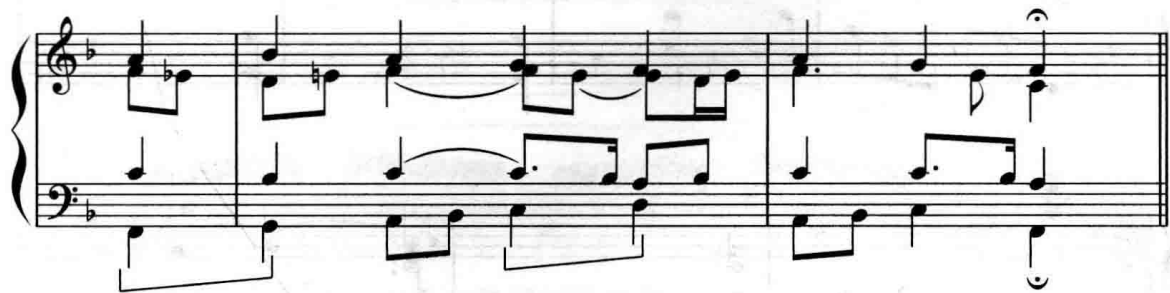
莫扎特：主题与变奏 K.54



其他音级副属和弦作阻碍进行由于在功能倾向与音响色彩上均缺乏上述优势，因而未被维也纳古典乐派所采用。我们只能从尚未达到功能规范化程度的较为古老的音乐中偶然遇到，如下例开始的两个和弦。但这恰好与后面的 D_7-SVI 构成巧妙的对应。

例 155

巴赫：圣咏68



很明显，由于上例在旋律与和声上都多少保留着古老调式的风格特色，所以 $D_7/s-SII$ 这一音级上的阻碍解决自然能与整个音乐的基本格调相互融合统一。但我们

有理由作这样的猜测，如果用维也纳古典乐派的典型风格要求，恐怕应将低声部的 F 音升高，使之变成 II 级三和弦的副属导七和弦，构成 $DVII_7/SII-SII$ 的进行才是。

例 156



我们曾说，S—D—T 的功能动力关系确立了维也纳古典乐派和声语言的基本框架。副属和弦的引进则使这一原始的功能骨架变得更为充实丰富。虽然离调在某种程度上是对主调的背离，但作为附属调性（副调），它们仍在主调的控制之下，间接起着巩固主调的作用。尤其是属和弦的属和弦（重属和弦），由于它在大多情况下并不解决到属三和弦，而是直接进行到倾向于主和弦的属七和弦，特别在终止之前，它又总是首先与巩固主调的终止四六和弦相连接，所以属和弦的属和弦并不构成真正的离调，相反是对主调功能的有力支持。

例 157

莫扎特：第12钢琴奏鸣曲 K.332

Assai Allegro

例 158

Andante

莫扎特：第35交响曲 K.385

在阻碍终止中，VI级三和弦亦常用自己的属和弦导入。为了不要过份强调VI级副调的调性，副属和弦较多采用 $DVII_7/SVI$ ，作平滑流畅的解决。低声部的导音半音倾向，使阻碍终止 SVI 的出现成为必然。

例 159

贝多芬：第1交响曲



当运行着的各级自然和弦都与副属和弦（各自的属功能和弦）相依附时，就像在每个调式音级和弦之间开通一条蜿蜒而合理的渠道，使水流从开端缓缓不停地流到终点。我们会发现，这些副属和弦的加入，不但没有淹没自然和弦原有的合理功能关系，相反，它们更加强了和声整体的连贯性。因为实质上，每个副属和弦并不仅仅出于功能关系的需要而存在，它们的出现同时也是声部自然合理流动的结果。以上所举各例已不同程度地显示了这种性质。下面的和声图式则更为集中地说明了这一点。

例 160

我们曾以巴赫的降E大调赋格曲（例119）为例，说明自然音模进在乐曲展开中的意义。而现在，以副属和弦构成的离调模进（半音模进）则更具有维也纳古典乐派的时代风貌了。离调模进不仅仍以声部结构的贯性运动（与自然音模进相同）展现音乐的前进动力，它并以导音的作用推动调的扩张。这里既有诸多副调的丰富展开，但又不失整体上的主调统一性。至18世纪末期，离调模进已成为维也纳大师们艺术创作的重要手段，有时甚至将整个乐曲基本建立在模进结构的连续发展上。

例 161

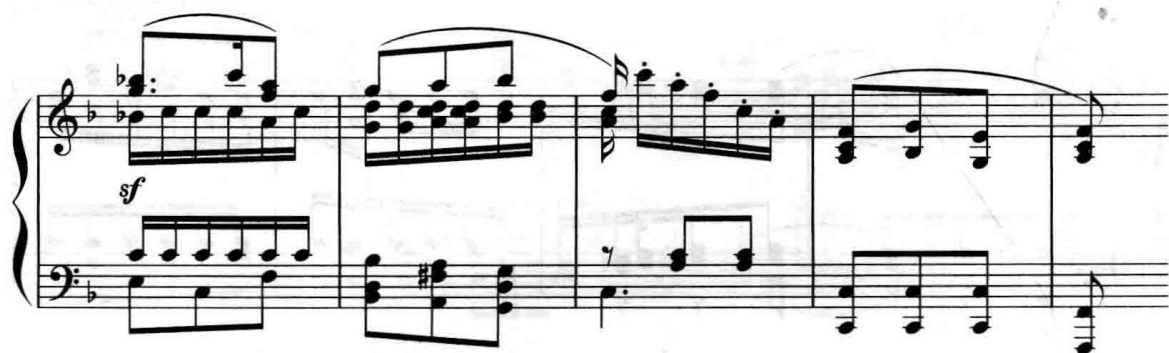
贝多芬：第1交响曲

Andante cantabile con moto

The musical score for Example 161, Beethoven's Symphony No. 1, first movement, is presented in three systems. The tempo is marked *Andante cantabile con moto*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written for piano, with a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning of the first system and again in the second system. The notation includes various chords, including triads and dyads, and uses slurs and ties to indicate phrasing and continuity across measures. The third system ends with a crescendo (*cresc.*) marking.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and consists of four systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a triplet and a trill (*tr*) in the right hand, and a forte (*f*) dynamic in the left hand. The third system continues with forte (*f*) and fortissimo (*sf*) dynamics. The fourth system includes fortissimo (*sf*) dynamics, a triplet, and a trill (*tr*), followed by a series of six dots indicating a continuation of the pattern.

The musical score is written for piano in G minor (two flats: Bb and Eb) and 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clef). The notation includes various harmonic textures, such as chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamics are indicated throughout: *cresc.* (crescendo) appears in the first, second, and third systems; *p* (piano) appears in the second system; *f* (forte) appears in the fourth system; and *sf* (sforzando) appears in the fourth system. The score demonstrates a variety of harmonic functions and textures, including sustained chords, moving lines, and arpeggiated figures.



在乐曲处于需要积极展开的连接与过渡部分时，持续不断的离调或模进则可一显身手。在下面的音乐片段中，从乐句之间较为宽松的调性（主调与副调）发展开始，以后逐渐加以紧缩，经过一系列离调的半音模进，在最后的顶点上回到主调。在向上展开的过程中，模进不得不经过一个不能构成离调的特殊地段，即主调Ⅶ级和弦（减三和弦）的部位。在这里，贝多芬巧妙地应用了一个不属于主调自然音范围的降Ⅶ级大三和弦。然而这并未使音乐游离到主调之外，因为这个降B大三和弦只不过是S副调中的S（下属和弦的下属和弦，即重下属和弦）而已。我们可以用下面的标记法来表示和声的功能结构。

例 162

贝多芬：第1交响曲

Allegro con brio

C SII $\frac{D_7}{S}$ D $\frac{D_7}{D}$ *cresc.*
 D $\frac{D_7}{SVI}$ SVI $\frac{D_7}{S}$ $\frac{S}{S}$ D₇
 T $\frac{D_7}{SII}$ SII $\frac{D_7}{S}$ S $\frac{D_7}{D}$ D

V. 调的离心趋势

(一) 半音体系的扩张

虽然一切副调和弦的应用都在统一调性（主调）的控制之下，但无论如何，频繁连续的离调，总存在着将音乐引向调性暧昧含糊的危险性。当然这种情况的发生必然

也是出于音乐表现上的需要。我们从下面两例均以副属和弦开头的作品中即可感到音乐的起始是那样含蓄婉转。由于主调自然功能很快得到展示，而未使乐曲基本调性受到动摇。

例 163

莫扎特：第3钢琴奏鸣曲 K.281



例 164

贝多芬：第1交响曲



这种手法的运用我们又可追溯到他们的先辈。请看巴赫一首圣咏的开端。

例 165

巴赫：圣咏105



但是，副属和弦有时不直接简单地解决到其下五度的副主和弦，而是在解决和弦的根音上又构成再下五度和弦的新副属和弦。这种作连续下五度关系的属功能连锁进行，必然会局部地酿成调的离心性。由于副属和弦的每一次进入都造成一次心理上的落空，并且又产生新的期待，所以，连锁进行有时是较大型曲式中主题再现之前的一种有效的预备手段。因为在模糊调性中的长期等待，会使调性明朗的主题最终出现显得更为肯定完满。在下例中，旋律中含有小九度音的副属七和弦在作4次连锁进行以后，才正式导入再现部的主题。有趣的是，在最后一个属七和弦中，旋律中的九音例外地更换成调式自然音级的大九度，它的展现，立刻使人意识到这将是导回原调的最后一个属和弦了。

例 166

莫扎特：第41交响曲

The musical score for Example 166 is a piano introduction from Mozart's Symphony No. 41. It is in B-flat major, 3/4 time, and marked 'Andante cantabile'. The score consists of four systems of music. The first system shows the initial key signature change from B-flat to B-natural. The second system continues the chain with a diminished seventh chord. The third system shows the chain resolving to a dominant chord. The fourth system shows the chain resolving to a dominant chord with a natural ninth. The score includes dynamic markings 'dolce.', 'sempre p', and 'dolce.'.

进而，连锁进行中的属七和弦又可在原来功能关系的基础上被减七和弦所取代。由于减七和弦的音响特征所赋予和弦倾向上的含糊性，至使我们连原来在每个属七和弦进入时所激起的落空感都不存在了，我们似乎暂时游荡在一片茫茫的迷雾之中。不

过，当这些连锁的减七和弦依附于特定旋律条件下，仍能使我们触摸到暗暗的和声功能标志，从而感受到一定的调性进程。然而使我们惊叹的是，莫扎特竟绝妙地将减七和弦连锁进行用在一首钢琴协奏曲的主部主题上，成为主题旋律的和声背景。更确切地讲，应视为是以减七和弦连锁进行的和声结构派生出作品的主题旋律。在这里，莫扎特却又偏偏以单声音乐的织体先奏出曲调，等到反复时，才以乐队全奏的形式加进和声，似乎要先给听众一个多声思维的考验，而后再加以实际的验证。

例 167

莫扎特：第24钢琴协奏曲 K.491

Allegro

The musical score for Example 167 is presented in three systems. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a forte (f) dynamic marking and includes a rapid sixteenth-note passage in the right hand. The score illustrates the use of diminished seventh chords in the harmonic background.



我们都清楚地知道，属功能不协和和弦的连锁进行，其特点是声部的半音下行。这首先表现在导音逆反原来的上行半音解决的倾向性，而向下进行到另一和弦的不协和音。实际上，连锁进行的这种基本结构形态早在巴赫的音乐中就已经开始显示出来。

例 168

巴赫：a小调组曲 Bwv1003



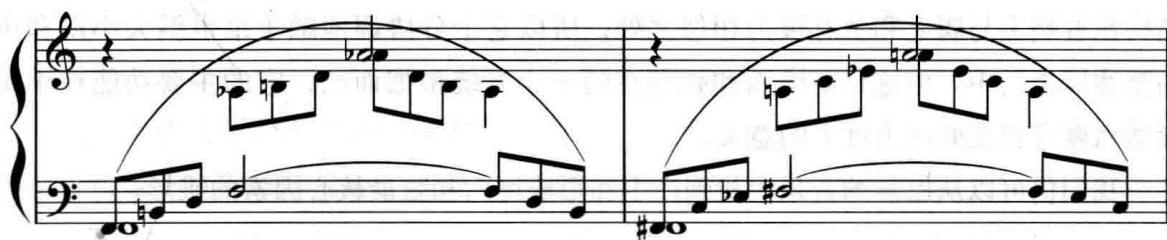
其次，便是另一声部所体现的“下导音”的进行。而当连锁进行完全建筑在减七和弦结构上时，所有声部便都在作向下的半音移动，形成整个和弦的逐步滑落。如果我们从这种典范的模式中尚能领受到其功能倾向内涵的话，那么当减七和弦反过来作向上半音进行时，它们原有的内在功能自然倾向则完全失掉了，所剩下的仅仅是由于声部线条的向上推进所带来的前进感而已。这无疑更进一步加深了调的离心作用。我们从贝多芬的第三钢琴奏鸣曲中便能十分真切地感受到这一和声手法的艺术作用。在乐章接近尾声时，音乐把我们带入一个迷茫的境地。在一段由一系列减七和弦以含糊的功能关系（前4个减七和弦虽仍为属功能连锁进行的内在关系，但外声部却作平行的向上大二度进行；之后便是两次向上半音关系的进行）所造成的混沌过程之后，一声明澈的终止四六和弦响出，使我们犹如透见阳光一般而豁然开朗。随着明晰而轻快的华彩音响，就好像带领我们走过一段布满野花的路径，最后回到我们的出发地。

例 169

贝多芬：第3钢琴奏鸣曲

Allegro con brio

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is in G major, marked 'ff' and 'Allegro con brio'. It features a series of diminished seventh chords with trills (tr) in the right hand. The second system is in E-flat major, marked 'ffp'. It shows a chromatic descent of the bass line and a melodic line in the treble, illustrating the 'downward leading tone' concept discussed in the text.





在维也纳古典乐派的半音化和声中，尚有一个十分重要的和声素材在功能展开中起着强劲的作用，这便是向属功能具有更为积极倾向性的增六和弦。也许由于其和弦结构在音响上与属七和弦有极为相似之处，所以它十分协调地融于维也纳大小调和声的整体风格之中。但这只是增六和弦存在的一个笼统根据而已，它的主要功能在于所含增六度音程在倾向力度上的意义。

我们仍可以从巴赫的音乐中找到产生和形成增六和弦最核心因素的雏形。

例 170

巴赫：小步舞曲



在巴赫的另一首作品（第 146 首圣咏）中，这一核心音程——增六度向八度的解决则得到完整和弦的展现。在这里，增六和弦没有直接进行到属和弦，而是先通过属低音的四六和弦，再进入属的导音升 D，迂回地达到最后的正格终止。

例 171

巴赫：圣咏 146



及至 18 世纪后期，在典范的维也纳乐风中，由于和声意识的强化，而使每个和声素材都在特定和声节奏的安排中得到重点不同的突出。我们从贝多芬 c 小调变奏曲的主题，可以清楚地看到其和声运行几乎就是前面巴赫和声的再现。但每个和弦由于时值的扩大而使其在音乐中的份量大大加强了。尤其是外声部的逐渐展宽，给音乐的向前推进造成不可阻挡的趋势。在这个过程里，增六和弦在力度和色调上都是十分显著的。它虽然没有处在渐强的最后顶点上，但它是非自然音和弦的最后一个。

例 172

贝多芬：变奏曲，无号作品80

Allegretto

The musical score for Example 172 is in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano part features a series of chords and a fifth-fingered scale in the right hand. The bass part provides harmonic support with chords. The second system begins with a sforzando (sf) dynamic in the bass part, which plays a series of chords. The piano part continues with a melodic line and some chords.

由于增六和弦是导向属功能最积极的和声素材，所以它常常处在下属功能延伸的最后极点上。它的出现表明下属功能的终结和属功能的立即进入。

例 173

莫扎特：第6钢琴奏鸣曲 K.284

Allegro

The musical score for Example 173 is in 3/4 time, key of D major. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system starts with a forte (f) dynamic in the piano part, which plays a series of chords. The bass part plays a series of eighth notes. The second system begins with a piano (p) dynamic in the piano part, which plays a series of chords. The bass part continues with a series of eighth notes. The third system features a forte (f) dynamic in the piano part, which plays a series of chords. The bass part continues with a series of eighth notes. The fourth system features a forte (f) dynamic in the bass part, which plays a series of chords. The piano part continues with a series of eighth notes.

增六和弦的低声部主要表现为和声大小调式的Ⅵ级音，因而往往采用该音较长时值的延续，使其上方由小调的Ⅵ级三和弦或下属六和弦以及Ⅱ级三四和弦通过添入属调的导音，在低音持续不变的情况下过渡到增六和弦。

例 174

海顿：第100交响曲

The musical score for Example 174 is a piano introduction in 3/4 time, marked 'Allegretto'. It consists of two systems of music. The first system shows the bass staff with a long, sustained note (F#) in the left hand, which serves as the bass for the augmented sixth chord. The treble staff has a melodic line with various ornaments and dynamics. The second system continues the melodic line in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The score includes markings for 'mf', 'cresc.', 'ff', 'dim.', and 'p'.

(二) 等音手法的应用

我们曾经指出过减七和弦音响表现在和声功能上的暧昧性质以及增六和弦与属七和弦在音响上的相似性。维也纳古典乐派有时正是利用这种特点，在作品中的某些过渡性段落中展示调的离心趋势，借以更加突出主要主题出现时调的明确性——调的离心趋势。但这里所说的却不仅是例 169 所表现出的减七和弦本身及其连续进行所带来的调的朦胧感，而是通过减七和弦与增六和弦的等音转调手法使调性暂时处在摇摆不定难以捉摸的游移状态中。如下例：在开始 4 小节的 T 与 D，（由于被和弦外音装饰而使之稍趋模糊）之后，进入一个减七和弦。这个原本为主调Ⅱ级和弦的副属导七和弦却以等音变换的方式成为降 e 小调属和弦的副属减七和弦而意外地解决到属低音的四六和弦。随后而来的减七和弦又以降 e 小调属功能导七和弦与原调重属导七和弦的等

音关系转回 F 大调。实际上，这种调的瞬间即逝的闪现恐怕称不上真正的转调，但由此产生的调的短暂游离却为作品带来特殊的情趣。

例 175

莫扎特：第15钢琴奏鸣曲 K.533

Andante

The musical score for Example 175, Mozart's Piano Sonata No. 15, K. 533, is presented in four systems. The tempo is marked 'Andante'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is written for piano and violin. The first system shows the piano introduction with a bass line of quarter notes and a treble line of eighth notes. The second system continues the piano introduction with a treble line of eighth notes and a bass line of quarter notes. The third system shows the piano introduction with a treble line of eighth notes and a bass line of quarter notes. The fourth system shows the piano introduction with a treble line of eighth notes and a bass line of quarter notes.

在下面被以减七和弦为主的不协和音响统治的音乐片段中，调的离心倾向甚至使我们难以判定作为转调媒介的确切位置——究竟是第4至第6小节的减七和弦等音变换（ $\boxed{C} : D\text{VII} \frac{7}{s} = \boxed{bA} : D\text{VII}_2$ 抑或第7小节的属七和弦等音变换（ $\boxed{C} : D\text{VII} \frac{7}{s\text{VI}} = \boxed{bA} : \text{增六和弦}$ ）。音乐暂时被一种迷蒙的气氛笼罩着。贝多芬有意地以这种含糊的乐意来为变奏曲主题的明确再现作准备。

例 176

贝多芬：第5交响曲

Andante con moto

可以看出，促成调离心倾向的这些手段用在音乐颠簸激荡的部位是较适宜的。贝多芬往往在奏鸣曲式的发展部中利用它，使其发挥乐思发展所需要的作用。这在他的

第八钢琴奏鸣曲（“悲怆”）第1乐章的发展部中有着十分鲜明的体现：两次减七和弦的等音转调；连锁进行的模糊去向以及高声部的连续线条性下滑和低声部由短促和弦外音所构成的半音音型跳动，这一切都使整个发展部处在极为不安的状态中。

例 177

贝多芬：第8钢琴奏鸣曲

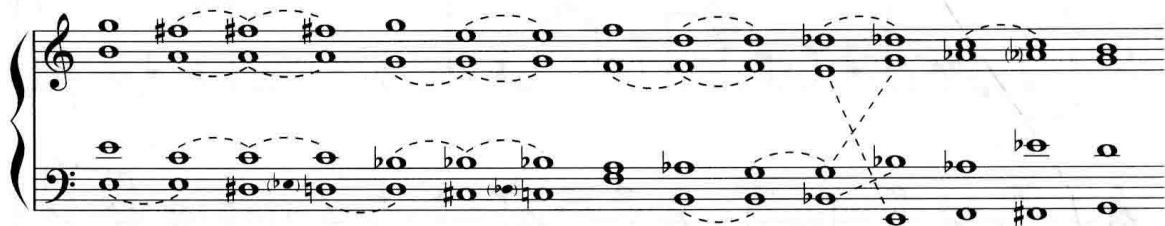
Allegro molto e con brio

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking, followed by a fortissimo (*f*) dynamic and then a piano (*p*) dynamic. The second system features a crescendo (*cresc.*) marking. The third system starts with a fortissimo (*f*) dynamic. The fourth system begins with a crescendo (*cresc.*) marking. The score illustrates complex harmonic relationships, including diminished seventh chords and chromatic movement, as described in the accompanying text.

The musical score is written for piano and consists of five systems. The key signature is G minor (two flats: Bb and Eb) and the time signature is 3/4. The notation includes treble and bass staves joined by a brace. The first system shows a sequence of chords in the right hand and a moving bass line. The second system continues with similar harmonic movement. The third system introduces a piano (*p*) dynamic and features more complex arpeggiated figures. The fourth system includes a pianissimo (*pp*) dynamic and shows a shift in the bass line's rhythmic pattern. The fifth system concludes with sustained chords and a final arpeggiated figure in the right hand.

如将上例的和声节奏加以压缩，整个和声轮廓可用和声图式展示如下：

例 178



（三）不同调式的交替

在音乐中，不同调式的相互交替是促成调离心倾向的又一种表现形式。这种手法的应用，无论在同一个调性中心的调式（同主音的不同调式）之间，或者在相同调号的调式（同音列的平行调式）之间，都可能造成调的游离感。不过，调式交替所带来的并不是由减七和弦产生的那种朦胧的效应，而是鲜明的色彩变换。尤其是同主音不同调式的交替，会给音乐渲染出闪闪发光的效果。

我们从 16 世纪开始出现至巴赫时期成为规范的所谓“辟卡迪”三度的应用，即可领会到最初将小调音乐结束在大调上的光辉效果。到了维也纳古典乐派时期，调式交替往往成为使和声色彩更富于变化以至促成调离心趋势的手段。例如在下面的音乐片段中，除了通过减七和弦的等音作用使 b 小调突然转入 F 大调（第 6—7 小节）外，又立即引进同主音小调（f 小调）的 VI 级大三和弦（第 8 小节），从而形成暂时的降 D 大调。该调的重属减七和弦又解决到同主音小调（降 d 小调）的小属和弦，这时，它便以降 a 小调主和弦的意义为同主音大调——作品原调降 A 大调的返回作准备。莫扎特采用这一系列的调式交替手段，无疑使音乐的展示较例 175 的片段显得更有声色。

例 179

莫扎特：第 39 交响曲





与这类似的和声手法有时也见于贝多芬的音乐中。如下面从 d 小调开始，最后又回到 d 小调的乐曲片段，和声表现出极富逻辑性的开展。音乐开始从 t 向下大三度的 sVI 迈出。由于两和弦各自都在低声部附着从根音出发的相同主旋律，因而实际上构成 d 与降 B 两调性主和弦的对置。之后，低声部再次下行大三度，以降 C 为低音构成降 B 大调的同主音小调——亦即和声大调的 s_6 ，这使调的色彩得到有层次的发展。从这以后，低声部改为不间断地作半音级进上行，分别通过两次减七和弦进入两个新调——

降 E 大调与 F 大调。它们都是非终止性的，只表现为重属导七和弦与终止四六和弦的关系。虽是短暂过渡，但终止四六和弦的两次意外闯入却显得富有光彩。以后则随着减七和弦的连续半音上行，逐渐显现出 d 小调的——系列终止功能，直至最后推到终止四六和弦的最高点，从而结束调离心趋势的全部过程。

例 180

贝多芬：第7钢琴奏鸣曲

Largo e mesto

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble staff and a bass staff. The treble staff contains sixteenth-note chords, while the bass staff contains a single note. The first system is marked 'Largo e mesto'. The second system includes a 'cresc.' marking. The third system includes a 'f' marking. The score is in G major and 3/4 time.

The musical score is written in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of six systems of piano accompaniment. The first four systems show a consistent pattern of sixteenth-note chords in the right hand and sustained bass notes in the left hand. The fifth system introduces a more complex texture with sixteenth-note chords in both hands. The sixth system features a descending eighth-note melody in the right hand and sustained bass notes in the left hand.

Dynamic markings include *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *f* (forte). Articulation marks include accents and slurs.

有时，调式交替的内容范围会进一步扩大，即从与主调有关的调式中引进更多的和弦种类。其中有一个很古老、但对表现新的音乐内容仍具魅力的素材，这便是人们称作的“那不勒斯和弦”。据称它是由于最初首先被 17 世纪意大利那不勒斯学派的作品所采用而得名。我们从作曲家里欧（Leonard Leo，1694 ~ 1744）一首女中音咏叹调《唉，愿罪罚导我于死亡》中便可看到该和弦的多次应用。除了用在主调（d 小调）的第 1 乐句外，还利用它转到下方大二度小调（c 小调），并再一次用那不勒斯和弦构成完全终止。

例 181

里欧：《唉，愿罪罚导我于死亡》



应该说，那不勒斯和弦与古代的弗利季亚调式有着直接的渊源关系。主音与 II 级音之间的小二度音程——即弗利季亚二度是它的核心因素，也是其主要特色所在。在此意义上，那不勒斯和弦也可被认为属于调式交替的范畴。然而这一和弦的应用是伴随着大小调体系的逐步形成而发展起来的。从上例中，我们即可看到那不勒斯和弦是与和声小调结合在一起的，它取代了完全进行中下属和弦的位置，与属和弦中的导音形成特有的减三度进行（可以是直接的，亦可先进行到终止四六和弦或重属和弦而构成间接的关系）。于是，在理论上，尤其是在教学上，又把它归入变音和弦的类别，认

为那不勒斯和弦是将调式Ⅱ级自然音和弦的根音降低半音变化而来的。

由于那不勒斯和弦具有其独特的风采，于是巴赫时期以至维也纳古典乐派的作品常常在音乐表情上给以强调，借以突出它的效果。如在下面巴赫与海顿的两个曲例中，均把那不勒斯和弦显要地置于骤然强奏的部位。

例 182

巴赫：平均律18



例 183

海顿：D大调钢琴奏鸣曲



从那不勒斯和弦与古代调式的渊源关系上看，它属于小调式的和声内容，因而多用在小调的作品中，构成调式类别内部的一种色彩性变体。但这种应用的限制很快被突破，使那不勒斯和弦与大调式相结合。这无疑拉大了和弦与作品主调的调性距离，形成较大的调色彩反差，由此便进一步加强短暂的调离心趋势。我们从贝多芬第七交响曲第Ⅰ乐章副部以后便可听到那不勒斯和弦在大调中突如其来地闯入，好似顿时把我们推到调渠道的边沿之外。在莫扎特的作品中也可遇到这种情况，但他巧妙地采用其他的辅助手段作为过渡，从而使那不勒斯和弦与远离它的大调基础变得融合。如下

例中，在明确地展示主调过程中，加进短暂的减七和弦连锁进行，使人们在听觉上获得接受更大变化的准备，之后首先引进交替的同主音小调Ⅵ级和弦，它同时也起着那不勒斯和弦的属和弦作用。这样，最后出现的那不勒斯和弦便是理所当然的了。

例 184

莫扎特：钢琴变奏曲 K.137



由于那不勒斯和弦在音乐中的这种色彩上的意义，贝多芬则进一步将它融于促使调离心趋势的总体手段之中。在下面这一精彩的音乐片段里，贝多芬以首尾的 F 大调作为基础调式，而在中间过渡的 6 小节中（第 5 小节的第 1 次终止主和弦除外），融会副属和弦、同主音小调交替和弦（Ⅵ级、自然Ⅶ级、Ⅳ级 [s] 与Ⅰ级小主和弦 [t]）以及那不勒斯和弦与增六和弦等。这些和弦在调内构成一段时间的喧宾夺主趋势，最后 F 大调主和弦的再次展现犹如一次旅途跋涉之后的回归。从这一段不长的“出行”中，确实使我们领略到一种变化多端的绚丽色彩。

例 185

贝多芬：第1弦乐四重奏

Adagio affettuoso ed appassionato

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand staff (treble and bass clef). The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked *Adagio affettuoso ed appassionato*. The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a steady eighth-note bass line. The second system continues with similar rhythmic patterns, featuring a prominent melodic line in the right hand. The third system concludes the passage with a final cadence, showing a more relaxed texture with longer note values and a clear harmonic resolution.



VI. 维也纳式的调性关系展现

音乐作品中的调性关系可以被认为是和声功能在更宽阔或曰更高层次上的一种表现形式。我们都知道，在大小调体系中，对主和弦（T，t）具有最大支持力的是属功能（D）与下属功能（S，s）两个主要三和弦。那么在乐曲的调性结构中，与主调有着最亲密调性关系的，除同调号的平行调外，仍然是主音上方五度的属调与下方五度的下属调。然而在调性之间，却不像单个和弦之间那样具有功能上直接的相互依存关系。单独一个不依附于调式的三和弦无从产生任何调式功能，即使某个和弦被确认为下属功能性质，它也总是在与属功能和弦共同构筑成不稳定的整体关系以后，方能显现其下属功能的真正涵义。

而在调性之间，却有着各自相对独立的意义。所以，它们并不像和弦进行那样仍然按照 T—S—D—T 的功能逻辑关系来安排乐曲调性的展开顺序，而是表现为在主调确立之后，属调是第 1 个调性发展的趋向，以后出现的下属调则带有调性关系作进一步展开的性质，有时也可能起着暗示音乐将走向尾声的作用，从某种意义上说，甚至有着扩大了变格终止的意味。在维也纳古典乐派的音乐中，调性的这种特有的结构特征在各种不同曲式的作品中均有不同程度的体现。

我们知道，奏鸣曲式的发展部是乐思展开最积极最活跃的部位，因而也是调性转换最频繁最多样的区域。从音乐的这种动荡起伏中，便可清楚地显示出某一音乐流派所特有的乐思展开的技巧与风格。在下面所举莫扎特 F 大调奏鸣曲中可以看到，不大

的发展部中，连续展开的三个调性 C—c—g—d 都是向上五度的关系，每调内部都是以 S—D—t 的严格功能逻辑来确立的，只要把前调的 t 取得后调 s 的意义，便直接进入上五度调。最后的 d 小调没有构成完全终止，而是在阻碍进行以后，由增六和弦引进属持续音。

例 186

莫扎特：F大调钢琴奏鸣曲 K.547a

Allegro

在贝多芬第1交响曲第1乐章的发展部中，基于调性变化的快速短暂，而采取了连续下五度关系的调性转移，使任何两调之间都体现着D—T正格关系的动力性。我们将整个发展部的调性趋向浓缩成如下的和声图式。由此可以清楚地看到，每一调性都是以主音上所构成的属七和弦导入下五度调的。经过6次这种连锁式的进行以后，已由开始的A大调到达降E大调。在古典调性体系中，这是主音之间为三全音的最远的调性关系。之后，转调路线开始更新：进行两次向上大二度关系调性的转移。由于每个新调仍由属七和弦导入，于是每一调性结束的主和弦都与新调属七和弦构成有力的根音下三度的强进行，并在调性之间，存在一个积极向上推进的半音线条。在这之后，又出现了例186的词性转换手法：即以前调主和弦作为后调的下属和弦，以完全终止式的形式进行两次转调，最后停留在a小调的属持续音上。通观全局，我们看到犹如一根坚实的链条，把整个发展部系在一个不可分割的调性连环中，使音乐一气呵成地导回主题，进入奏鸣曲式的再现部。

例 187



通过以上两例，我们发现一种共同的现象，即在主调（大调）主题（再现部）即将返回时，往往在一个短暂距离之前由一段较明确的平行小调的调性（常采用属功能持续的形式）作准备。主题导回的这种手法在维也纳古典乐派的音乐中，特别在莫扎特的作品中时有所见（如第39、41交响曲等）。它既表现出调性关系的融合性（同调号的平行调关系），同时又保持着两调之间的对比（调性主音位置的不同与调式大小的区别以及其中调式音级——自然大调V级音与平行小调导音之间的半音差异）。由此使主题的再现显得既自然又鲜明。

此外，我们还可见到上述主题导回手法的进一步引伸，即以Ⅲ级调取代上述常用的Ⅵ级调（平行小调），但仍以半终止的形式停在属和弦上。这种调性关系的特点是前调的属音直接取得后调导音的意义。

例 188

贝多芬：第2交响曲

Allegro con brio

The musical score for Example 188, Beethoven's Symphony No. 2, first movement, is presented in four systems. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked **Allegro con brio**.

- System 1:** The piano part begins with a forte (*sf*) dynamic, playing a series of chords. The bass part provides a steady accompaniment.
- System 2:** The piano part continues with a forte (*sf*) dynamic, featuring a series of chords. The bass part continues with a steady accompaniment.
- System 3:** The piano part features a fortissimo (*ff*) dynamic, playing a series of chords. The bass part continues with a steady accompaniment. The system concludes with a piano (*p*) section.
- System 4:** The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing a series of chords. The bass part continues with a steady accompaniment. The system concludes with a piano (*p*) section.

贝多芬甚至采用调式交替以及等和弦转调的手段来引导主部调性的再现。下例是以十分稳固的 d 小调来为降 E 大调主题进入作准备的。降 E 大调的主和弦即 d 小调的那不勒斯和弦；两调之间的过渡和弦——后调的属七和弦（五六和弦形式）亦即前调的增六和弦（等音关系）。因此，这里主调的回归，有着十分意外新奇的特色。

例 189

贝多芬：第4钢琴奏鸣曲

Molto Allegro e con brio

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system begins with a fortissimo (ff) dynamic. The bass line features a steady eighth-note pattern, while the treble line contains chords and rests. The second system continues this pattern. The third system introduces a piano (p) dynamic, followed by a fortissimo (ff) section with more complex bass line patterns, including sixteenth-note runs.

此前我们已论述过，调式交替在音乐的展开中有着十分积极的意义。古典的“辟卡迪”大三度在曲末的出现总是代表着乐思的稳定与结束。反之，如以小主和弦结束大调乐句则往往意味着音乐将作广阔的展开。莫扎特便常以这种手法（小调主和弦的

突然闯入) 来作为发展部的调性起步。

例 190

莫扎特：降B大调弦乐四重奏 K.458

Allegro vivace assai

The musical score for Example 190 is a string quartet by Mozart, K.458, in B-flat major. It is marked 'Allegro vivace assai'. The score is presented in three systems. The first system shows the initial key signature of two flats (B-flat major). The second system continues the melody and harmony. The third system shows a modulation to F minor, indicated by the key signature change to one flat. The score is written for four strings (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass).

莫扎特甚至反复地应用这一手段来表达一种动荡不安的音乐气氛。如下例，两次期待的大主和弦都突然被小主和弦（f小调与降e小调）所取代，形成延绵不断的发展趋势。

例 191

莫扎特：幻想曲 K.475

Più Allegro

The musical score for Example 191, Mozart's Fantasia K.475, Più Allegro, is presented in five systems of grand staff notation. The key signature is G major (one sharp) for the first three systems and E major (two sharps) for the last two. The time signature is 3/4. The first system begins with a forte (f) dynamic. The melody in the right hand is characterized by rapid sixteenth-note passages, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.



调式交替和弦总是代表相距较远（与主调相差较多调号）的音列关系，因而它们是从主调向远关系调进发的有利媒介。这在要求调性有较大起伏的曲式发展部中，自然有其特殊的和声价值。请见下例：莫扎特在降 E 大调中引进同主音小调的小主和弦，这便使其后那不勒斯六和弦的进入更为自然顺畅。那不勒斯六和弦立即作为新调的下属六和弦，然后又在低声部降低半音成为同主音小调的小下属六和弦（亦即和声大调 s_6 ），这时音乐已到达与原调（降 E 大调）构成远关系的 B 大调。在 B 大调持续数小节属低音的过程中，上方声部的大主和弦又被同主音小调（b 小调）的小主和弦取代。此后，经过两次由等音变换（原位减七和弦等音为二和弦；属七和弦等音为增六和弦）的调离心片段，最后以降 a 小调和弦（终止四六和弦的形式）取得降 E 大调的同主音小调小下属和弦（和声大调）的意义转回原调。下面是乐曲片段（例 192）及其缩写的和声图式（例 193）。

例 192

莫扎特：第39交响曲

Allegro

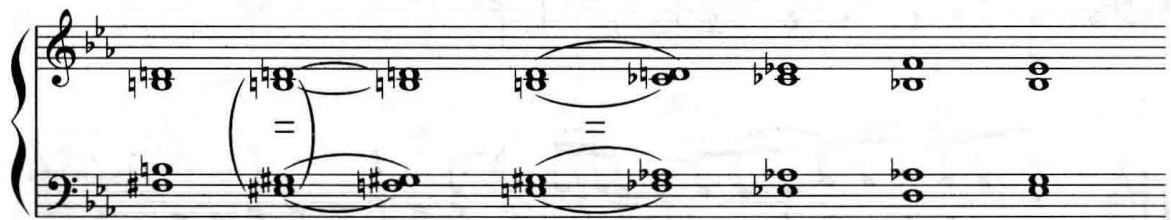
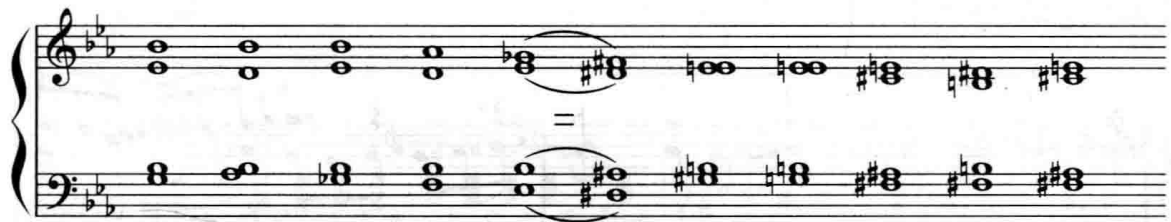
p sempre

ff

sf



例 193



贝多芬在《田园》交响曲第Ⅱ乐章的美丽画面中，利用同主音调式交替和弦的转调更显现出这一手法在渲染自然景色时所展现的风采。抒情的发展部开始不久，便使降E大调通过同主音小调的小主和弦转入降G大调。在进一步转到近关系的降C大调——即B大调以后，利用同主音小调下属和弦（亦即和声大调小下属和弦）向C大调进发，但结束的主和弦却又被同主音小调——c小调的小主和弦所取代，最后便以该和弦作为Ⅱ级三和弦转回本乐章的主调降B大调，进入奏鸣曲式的再现部。这一系列的调性转移表明，虽然主调降B大调仅仅是转调出发时降E大调的上方五度近关系调（属调），但由于乐思自由无羁地翱翔，而使“旅途”绕道而行；面向相反方向，经过另一“半球”的环绕，使我们饱览了更丰富的景致。请看实际乐曲（例194）及其和声缩图（例195）：

例 194

Andante molto mosso

贝多芬：第6交响曲

staccato

cresc.

p

tr.

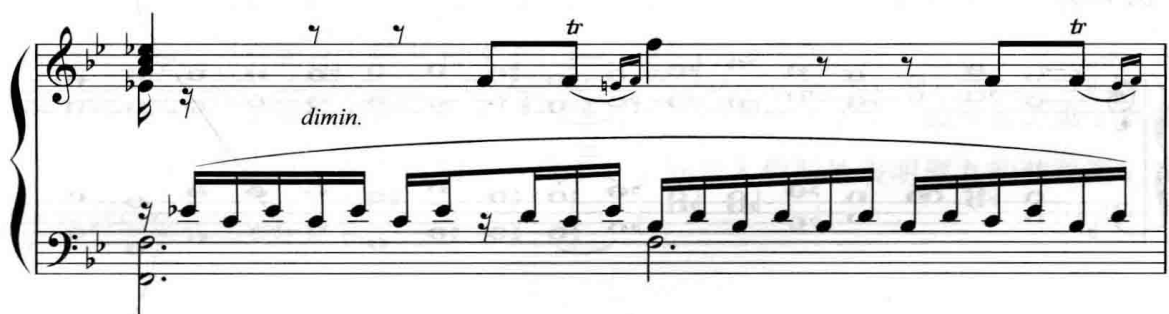
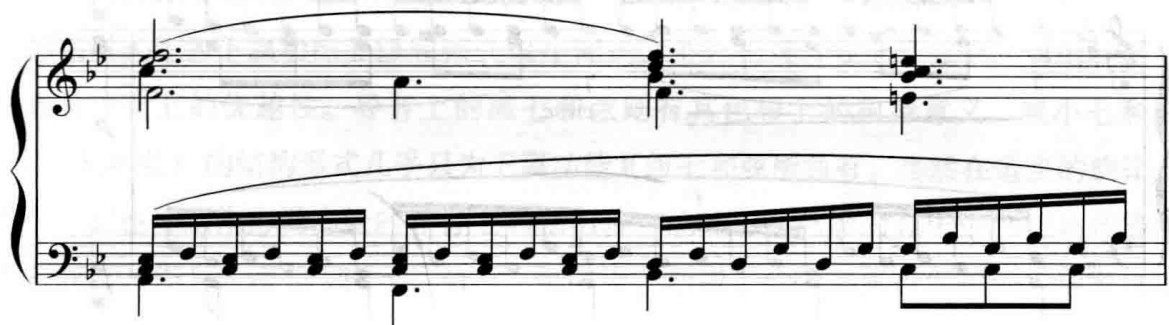
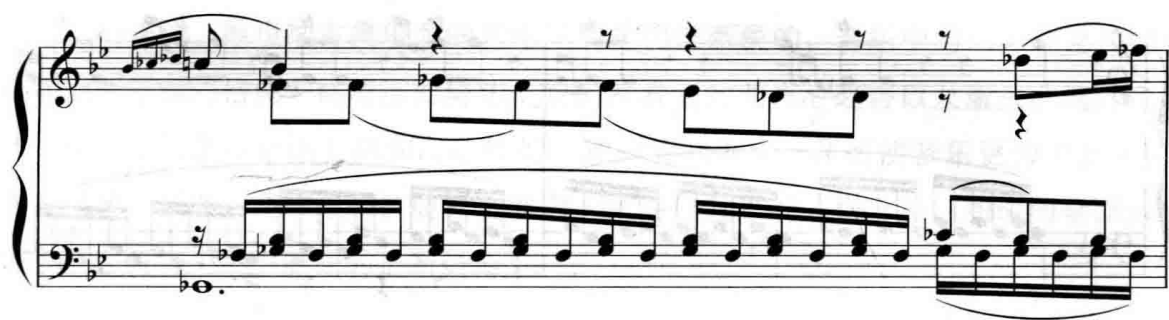
f

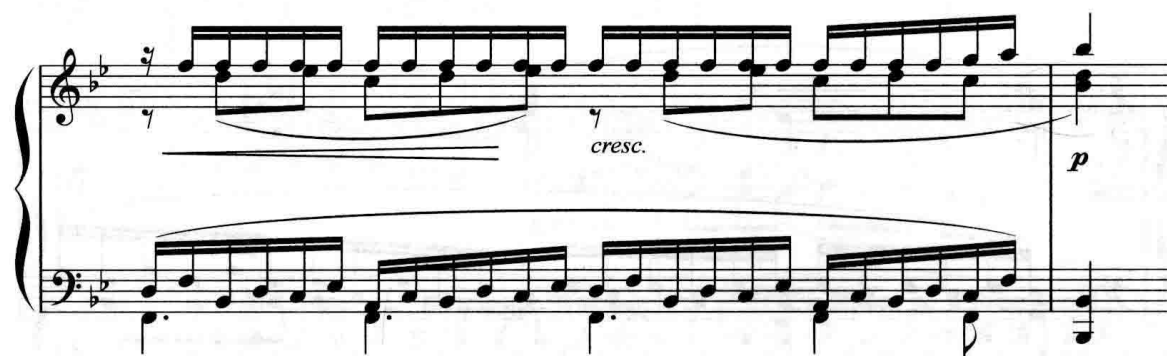
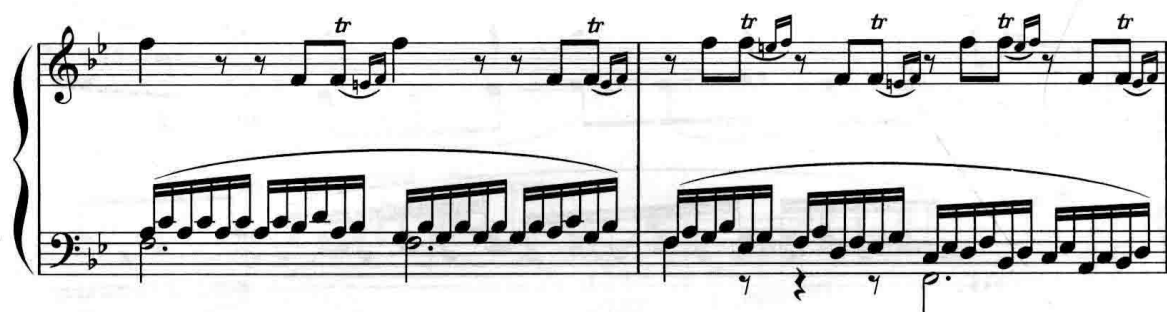
p

dolce

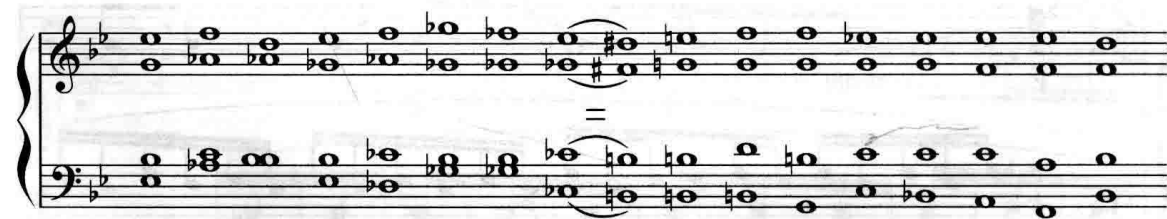
dimin.

pp





例 195



总的来说，维也纳古典乐派的艺术风貌是明快洒脱的，音乐中的调思维也如同和声功能所显示的格调一样简洁而鲜明。我们所看到的调离心趋势以及激进的调性远关系跨跃，仅仅是对总体上调的向心性的一种对比和补充，从而使音乐更为丰富多变，更富情趣。当然，调思维的扩展只是和声向更高位发展的一个方面，和声的全面演进则表现在每一个细小侧面的不断更新上。

VII. 对和声新音响的开拓

正如绘画对新颖色彩的创造一样，人们也总是在音乐中进行多种和声色调的探求。可以说，自从多声音乐出现，特别是和弦产生以后，和弦的结构形式一直在不断地发展、完善着。维也纳古典乐派卓越地继承了几个世纪以来的和声发展成果，并且恰如其分地选用适当的和声素材来表达自己的乐风。除了大小三和弦仍作为调式构成的基本和声材料以外，七和弦的应用则比 18 世纪中叶以前大为推进了一步。过去经常见到的Ⅶ级减三和弦，这时已逐渐被属七和弦所吸收。减三和弦结构几乎仅以转位的六和弦形式作为下属功能Ⅱ级和弦（以小调式为主）出现。在七和弦中，属七和弦当然最具功能上的优越性。导音上的减七和弦则有其色彩上的独特意义。减小七和弦（半减七和弦）的结构形式几乎只为下属功能Ⅱ级七和弦所独有。当然在适当的旋律条件下，它也可能作为属功能的导音七和弦出现。此外，在巴赫的音乐中已初具规范的大七和弦（作为大调 S_7 或小调 sVI_7 ），可能由于功能上的不够典范而被维也纳古典乐派排除于常规和弦形式之外。

于是，在三度叠置的规范和弦领域里，能为大小调体系典型功能关系所进一步吸收容纳的，恐怕只有属音上的九和弦了。我们确实可以从莫扎特的作品中找到属九和弦逐渐形成的合乎逻辑的例证。如下例，在属和弦的两次解决中，旋律音由第 1 次属和弦中的七音位置上升到第 2 次的九音位置，十分令人信服地表明属九和弦是属七和弦的发展伸延和进一步强化。

例 196

莫扎特：钢琴四重奏 K.495



从这里我们可以观察到和弦从协和向不协和发展的一个递增进程，当然也是功能逐步强化的过程。

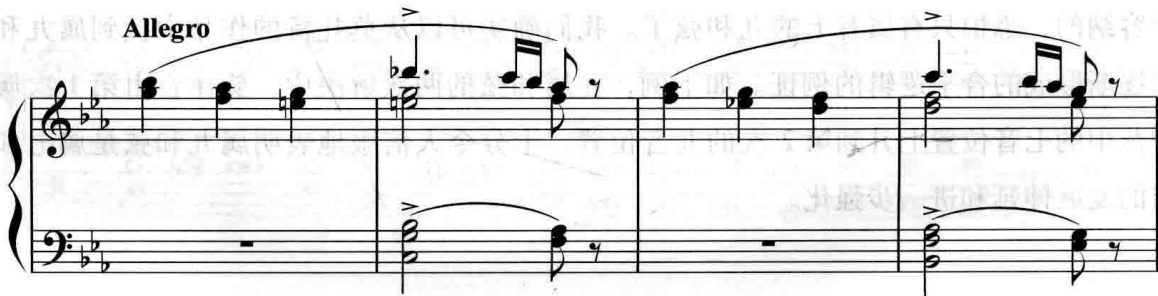
例 197



然而，由于音乐时代风格的特点——亦即大小调体系和声功能力度表达的需要，此时的属九和弦多用属音与导音减七和弦相结合——即由小九度构成的和弦形式，而以调式自然Ⅵ级音构成大九度和弦的情况则相对较少。在这点上与导音七和弦的原则相同：大九度的和弦结构几乎只用于当九音处在高声部旋律位置的情况下。

例 198

莫扎特：第39交响曲



在贝多芬的音乐中，有时也将属九和弦作较长时值的持续（亦如属七和弦的应用），由此表达一种较为深沉浓重的感情色调。

例 199

Adagio affettuoso ed appassionato

贝多芬：第1弦乐四重奏

The musical score for Example 199 is presented in three systems. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic in the bass and a piano (*p*) dynamic in the treble. The second system includes triplets and a fifth finger (5) marking. The third system is marked *espressivo* and concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score illustrates the use of a dominant ninth chord for a sustained, expressive effect.

在维也纳古典乐派时代风格的约束下，三度叠置的正规和弦在结构层次上的向上追加其可能性自然是有限的。于是，和弦外音的因素在创造和声音响上的作用，就为作曲家们所关注了。

应该说，在形成主调音乐以前，或者说在多声的纵向结构意义尚不是人们首先注意和考虑的纯粹复调音乐时期，和弦外音的应用原则就已经起着指导对位写作的重要作用了。它的极其严格的戒律制约着严格对位写作的声部关系。因此，在古老的复调音乐中，不协和与协和之间的张弛关系就在音乐的合理韵律中存在了。我们从巴赫的主调与复调之间有水乳交融般的圣咏中即可看到，由对位手法所带来的和弦外音造成短暂的尖锐音响（注以*处），经过解决又从紧张走向松弛。和弦外音与和弦音的这种特殊结合，无疑使音乐增添许多纯和弦音所不曾有的音响色彩。

例 200

巴赫：圣咏63



到了主调音乐时期，和弦外音的应用与严格的和声功能同步加以规律化。由于和声的进行是清晰而鲜明的，因而相应安排得极为规律的和弦外音也是极易辨认的，并且它所要求达到的特殊音响的意图也是十分明确的。

例 201

海顿：D大调钢琴奏鸣曲

Largo e sostenuto

贝多芬是发展乐思的大师。和弦外音的使用也成为他逐步推进乐曲展开的手段。在下面依次向上发展的两个乐句中，第1乐句的高点上（第2小节强拍）使用了一个声部的单倚音；而在高一层次的第2乐句（以比第1乐句高三度的旋律与移至次中声部的原第1乐句相重叠）的顶点上（第4小节强拍），则增加为两个声部的双倚音，纵向结合关系进一步紧张尖锐（可以完全排列成二度叠置关系），有效地将音乐逐步推向第6小节的高潮。

例 202

贝多芬：第9钢琴奏鸣曲

Allegro

不协和音响虽然在历史上曾一度是人们为之恐惧的东西，但和声发展的漫长经历证明，它对艺术家们总是有着巨大诱惑力的。作曲家们在审慎对待它的同时，却又总是力求把更为新颖甚至更富有刺激性的音响引进到作品中来。巴赫虽然忠实地履行以协和的大三和弦结束乐曲（辟卡迪三度）的传统信条（除少数例外），但他却敢于将孤立的大二度音程不加任何掩饰地暴露在乐曲的开端。

例 203

巴赫：C大调奏鸣曲 BWV1005

Adagio

The musical score for Example 203 is a single melodic line in C major, 3/4 time, marked Adagio. It consists of four staves of music. The first staff begins with a piano (p) dynamic and a half note G4. The second staff has a forte (f) dynamic and a half note A4. The third staff has a piano (p) dynamic and a half note B4. The fourth staff has a mezzo-forte (mf) dynamic and a half note C5. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (p, f, cresc., poco, mf).

如何从理论上判明上例第 2 小节二度音程的和声性质和音响依据？（1）它可能代表不完整的下属功能 II 级七和弦的第 3 转位 $S II_2$ 。因为第 4 小节 D 音与 E 音的二度音程便体现了向 d 小调离调中 $s II_3$ 的完整和弦形态和功能进行关系，这可作为第 2 小节的参照。（2）D 音也可能是十六分音符 E 音的上行解决倚音。因为在巴赫的音乐中，有时会采用大二度音程作向上解决的强和弦外音（见下面例 204），这体现着古老自然调

式风格的保留和延续。而在充满导音式半音进行（解决）的维也纳古典乐派作品中，除了多重倚音（或延留音）中的某一个声部可能以大二度音程陪伴其他声部形成平行进行的上行解决外，单声部强和弦外音作向上解决时，均表现为半音进行。

例 204



但无论从哪一方面进行论证，例 203 的音乐可以说明，不协和音响是巴赫力图要使我们去感受的重要方面。而这种强烈的不协和撞击便成为此后维也纳乐派的常用笔法，并且使之在极为典型的和声功能背景中，以完全规范的声部进行关系展现出来。如在莫扎特以小提琴与中提琴二重奏形式所构成的一个华彩乐段中，倚音结合成的二度（特别是小二度）既有音响上的刺激性，又在和声的构成原则上是那样的自然合理。

例 205



我们或许记得，在莫扎特第 39 交响曲的柔板引奏中，有一个刺耳的小二度音程（C 与降 D）在弦乐的高音区强奏出来，然后以 C 音的下行级进（进入降 B 音，从而与降 D 音构成小三度）得到解决。从声部进行的方式上，我们可以明确肯定，这一尖锐的小二度音响纯属和弦外音——长时值的延留音所造成。但音程的多次节奏性反复却使它在听感上超出了一般延留音的效应。因为一个音程的多次重复无疑会加强其音响上的凝固性。

例 206

莫扎特：第39交响曲

Adagio

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Adagio' and features a treble and bass staff. The treble staff begins with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The bass staff also features a piano (p) dynamic. The second system continues the harmonic texture, with the treble staff marked f and the bass staff marked p. The third system shows a continuation of the harmonic texture, with the treble staff marked f and the bass staff marked p. The score illustrates the use of a small second interval (C and B-flat) as a dissonance, which is resolved through chromatic movement.

在贝多芬的音乐中，此类手法的应用往往表现出更强烈的气度。以著名的“英雄”交响曲为例，在激烈的展开部中，有如战马嘶鸣的小二度音程 E 与 F，在音响强劲的铜管乐器参与下，以高亢的呼啸，持续了 4 个小节，并且未以延留音的形式进行解决。因为小二度的下方音 E 是由前面延续过来的 e 小调主持续音，并非一般和弦外音。而上方的 F 音则是那不勒斯和弦的根音。两音紧紧贴在一起，以乐队全奏的方式构成这段音乐高潮的顶峰。在这之后，虽然理所当然地进行到属功能，但和弦结构仍为含有尖锐紧张的小二度音程的属九和弦。

例 207

Allegro con brio

贝多芬：第3交响曲

The musical score for Example 207 is presented in three systems of piano accompaniment. The first system contains four measures of sustained chords, marked with a forte (*sf*) dynamic. The second system contains five measures, marked with a forte (*f*) dynamic, and is followed by a crescendo (*cresc.*) marking. The third system contains five measures, marked with a decrescendo (*decresc.*) dynamic, and ends with a piano (*p*) dynamic. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4.

有时，当推出不协和音响成为主要目的时，构成不协和因素的属性则可能是模糊不清的。如在下例中，第1个和弦（c小调的 t_6 ）以后，我们首先感受到的是上方主持持续音与下面的那不勒斯和弦的紧张结合。然而纵观整个音乐片段以后，发现在中间声部有一个半音上行的线条贯穿着首尾。于是那不勒斯六和弦的根音降D也可能起着向Ⅱ级五六和弦进行解决的倚音作用（那不勒斯和弦根音的本质倾向应是向下的），那么，高声部的所谓主持持续音也只不过是Ⅱ级五六和弦的七音而已。当然，那不勒斯和弦亦可能采用七和弦（大七和弦结构），但那是浪漫主义时代的发展。

例 208

莫扎特：第41交响曲

Andante cantabile

The musical score for Example 208, Mozart's Symphony No. 41, is presented in three systems. The tempo is marked 'Andante cantabile'. The key signature is C minor (three flats). The time signature is 3/4. The score is written for piano, with a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and ties, while the bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. Dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano). The first system shows the initial chords and the beginning of the melodic line. The second system continues the melodic line and the accompaniment. The third system shows the final chords and the end of the melodic line.



漫长的复调音乐传统给人们留下了横向听觉根深蒂固的习惯，然而和声思维的不断深化却使艺术家们自然地走向对垂直音响的关注。音乐实践证明，不同时代和不同艺术风格的作曲家总有其音响结合的特殊性。因此，在通过和弦外音（以及持续音）进行新音响色彩的创造中，和弦外音如何设置——由什么音（确定在什么声部上）及多少音（结合数量）构成特定的结合关系，当然是以作曲家预想的和声效果为依据。在下面音乐片段诸多强和弦外音的设置中，第4、6、10与12小节的结合关系均为减小七和弦（半减七和弦）的结构形式，这应该说是作曲家所预期的具体音响要求。然而事实上，这一不协和结构加上它的解决，却是我们早已熟悉的音响展现：它体现了Ⅱ级七和弦向导七和弦进行的功能内涵（见曲谱下的单行和声图示）。

例 209

贝多芬：第1弦乐四重奏

Allegro con brio



VIII. 二、三声部多声织体的和声内涵

我们知道，维也纳古典乐派代表着器乐发展的时代。同时它又处在主调音乐完全确立的时期。然而，复调音乐的线条思维方式却仍继续施展着它的影响，并直接延伸到主调音乐结构中。在这两者互相交替的过渡时期，我们已经从巴赫身上看到两种思维方式相互融合的具体体现，如例 100。下面则是一个更为典型化的例证。

例 210

巴赫：布雷舞曲

Vivace

p *cresc. poco a poco* *f*

可能由于器乐织体的独特性、键盘乐器的演奏技法以及新的美学情趣等原因，在维也纳古典乐派前期的音乐中，三声部（甚至二声部）的主调织体具有非常典型的意义。有时并会出现在完全不受声部数量和演奏技术限制的乐队作品中。

例 211

海顿：第45交响曲

Adagio
乐队原谱

和声图式

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single staff below it. The grand staves show two voices (treble and bass) with various intervals and accidentals. The single staves below show the harmonic structure with chords and accidentals. The notation is in a historical style, likely from a 17th or 18th-century manuscript.

这一时期的许多作品，都像例 210 中巴赫作品所示那样，即使音乐仅由两个声部构成，但其和声内容却展示得十分明晰。尤其是某些较为复杂的离调关系，由于体现和弦性质的重要因素已暴露在声部线条中，因而确定和弦的完整面貌十分容易。如下例中的两个声部已把确切和声功能的性质勾画得十分清楚。比较原谱及其和声展示的图式。

例 212

莫扎特：第18钢琴交响鸣曲 K.570

Allegretto

原谱

图式

[B] D $\frac{D_6}{D}$ $\frac{DVII_6}{SII}$ SII_6 $\frac{D_6}{SII}$ SII $\frac{D_2}{D}$ D_6 D_5^6 T $\frac{D_6}{4}$ T_6 SII_2

$\frac{D_6}{SII}$ SII D_6 T S_6 $\frac{SII}{SII}$ $\frac{D_6}{SII}$ SII $\frac{D_6}{SII}$ SII $\frac{DVII_6}{D}$ D

为了更准确地把握二声部所代表的和弦性质，我们须把根据已经明确显示出的某些和声关系进行推断。当然，对和弦的判明更须依靠对时代风格的深入领悟和正确理解。如在下例中，由于低声部已在前几小节中明确展现出属和弦的副属导音，于是我们便有充分根据将后面的诸多低音半音下行确定为增六和弦向属和弦的进行。况且，两声部之间的平行大三度关系在维也纳古典乐派时期也常是增六和弦向属和弦进行时外声部关系的典型体现。

例 213

Allegro

The musical score for Example 213 is written for piano and consists of two systems. Each system is a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The first system shows a bass line with a half-note descent (F#4 to E4) and a treble line with a half-note ascent (D4 to E4), forming a parallel third. The second system continues this pattern with more complex harmonic structures, including chords and arpeggios. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



根据上述原则，我们便可透过二、三声部的表面形式去捕捉和声的真正内涵与本质。当我们掌握并熟悉了维也纳古典乐派的和声表现手段与风格特征以后，我们便能毫无困难地察觉到下例的和声绝非仅仅是简单的平行六和弦的线条式进行。从下方声部中三度音程的半音下行，我们即可感受到连锁进行的气息。事实上，第1小节第3拍升C音的出现，已经把减七和弦明确地展现出来了。

例 214

Andante cantabile 莫扎特：第41交响曲

F S₆
DVII₇ / SVI
DVII₄ / SII
D₆ / D
DVII₄ / T₆

不过，在二、三声部的织体中，有时由于声部的线条意义被强化，而可能促成和声节奏不十分规整——和弦时值关系缺乏规律性。从纯和声的角度说，和弦的布局可能失去规范的章法。然而，这也许正好说明由于声部运动的自由无羁，从而带来和声上的一种舒放与洒脱。

例 215

莫扎特：第18钢琴奏鸣曲 K.570

Allegretto

Figured Bass notation below the second system:

$\text{F: } \text{DVII}_7 \frac{4}{\text{SII}}$
 $\text{DVII}_3^4 \text{DVII}_7 \frac{4}{\text{D}}$
 $\text{T DVII}_3^4 \text{DVII}_7 \text{D}_2 \frac{4}{\text{S}} \text{S}_6^{\flat 3} \text{DVII}_6 \frac{4}{\text{D}} \text{D DVII}_7 \frac{4}{\text{D}} \text{D}$

但是，有时由于在音乐进行中过分强调声部之间的依赖关系（如协调的平行进行），从而造成纵向和弦结构性质的含混，这确实会使我们在判明和弦上处于十分困惑的境地。此时，我们好像只能感受到一个大致的去向，而不能看清楚脚下所踏的具体路径。应该说，这种现象既说明历史的由来——因为它是和声尚未成熟时期的一种反映；但也预示着未来的前景，因为以后它又成为 19 世纪后期和声发展的新趋势。从下例的前两小节中，我们可能作出两种和声阐释。见图式；

例 216

莫扎特：小步舞曲 K.355

dolce.

D T D_6 / S_{II} D/D D_5^6 D_7

T S_4^6 D_4^6 D_5^6 D_7

D (T..... D_7)

IX. 和声表现功能意识的成熟

主调音乐的确立，为和声意识的拓展准备了前提。我们已从巴赫的音乐中（例 96、97、98）初步看到使和声在艺术表现中扮演重要角色的明显意图。然而和声真正开始成为具有主导意义的表现手段，即更有意识地以和声语言来揭示音乐意境与情趣的，当属维也纳古典乐派大师们的作品。这首先表现在变奏曲这种最便于为和声提供多种

变化的体裁中。然而，在变奏原则诞生的早期，音乐陈述手法的更新更多表现在旋律和织体结构形式的改变上，诸多变奏却往往仅以同一个和声框架为基础。也就是说，和声本身不作改变，即不作变奏。而到了18世纪后期的维也纳古典乐派，由于人们的和声表现功能意识逐渐走向成熟，和声内容本身的变奏，逐渐成为乐思展开的重要方面。我们可以用莫扎特的一首钢琴变奏曲为例，从中便可看到和声内容在乐思发展中的重要意义。

例 217

莫扎特：钢琴变奏曲 K.455

a. Allegretto

p pesante

b.

c.

d.

e.

f.

g.

上例变奏曲的主题以单声音乐开始，这就为和声变奏敞开最宽广的大门。因为不论配置什么样的和声，换言之，只要变成多声音乐的陈述，便是从原地迈出了展开的步伐。

在海顿著名的《皇帝》弦乐四重奏中，和声的变奏并与乐器的更新编配相结合。除了在每个变奏中以不同的弦乐声部轮流担任主题旋律的演奏以外，音区的更换所造成的音色对比也为和声变奏增添了新的光彩。从开始主题的中声区自然音和声起步，发展到最后变奏中半音化的并带有和弦外音的高音区密集对位化和声，确实把我们带到一个全新的和声境界。

例 218

海顿：C大调弦乐四重奏作品76之3

The musical score is presented in three systems. The first system features a single melodic line in the treble clef, accompanied by a bass line in the bass clef. The second system shows a more complex texture with multiple voices in both staves, including a section with a dotted line indicating a continuation. The third system shows a dense, contrapuntal texture with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of the 'Emperor' quartet's finale.



除了以不停更换音乐形态为本的变奏曲体裁外，实际上，变奏的原则早已成为各种曲式体裁中重要的发展乐思手段。海顿便在《惊愕》交响曲中以和声变奏的方法使第Ⅱ乐章的主题在形象上彻底地改头换面。乐章开始时，主题的第1次呈现是典型的亦步亦趋的行板形象，无论旋律还是和声（开始只有基础低音，反复时才有完整的和弦）都以断音断奏显示着庄重稳健的节奏步伐。然而在全乐章的弱式收尾之前，这同一主题却在主持续音上以连绵减七和弦的迷蒙意境结束全曲，颇有昏昏欲睡的态势。

例 219

海顿：第94交响曲





贝多芬则曾以和声节奏的巨大反差来渲染同一主题的形象发展。《田园》交响曲的开篇主题为表现入乡时心境的愉悦舒展，因而所采用的和声是简洁宽松的：仅在一个单独主和弦的悠长背景下奏出纯朴的主题，犹如旷野中的牧笛声回旋于辽阔的天地间。但到再现部结束之后，这同一主题却以密集的和声并伴以铿锵有力的节奏响出，虽然未必有什么造型意图，但这却像是一种概括和总结的语气，宣告乐章已进入尾声，预示音乐即将结束。

例 220

贝多芬：第6交响曲

Allegro ma non troppo

a.

pp

f

p

以海顿、莫扎特以及贝多芬为代表的维也纳古典乐派在历史上为我们树起一面光辉的旗帜。这一乐派在音乐漫长的演进变革征途上，创建了一个完整、严格的和声语言规范体系，确立了主调音乐结构的坚实基础。这时的多声音乐，通过简洁纯朴但又富有情趣的和声语言，以十分明晰严整的曲式结构，恰如其分地表现了音乐的古典美。维也纳古典乐派确实把艺术的古典主义推到一个完善的境地，从而成为古典主义音乐流派最成熟的艺术高峰。历史证明，这一时期的音乐艺术成果是音乐历史长河中继往开来的一个伟大的里程碑。

第 四 篇

浪漫主义开拓和声的新风貌

I. 浪漫主义的悄然萌生与发展

公元 1791 年，伟大的古典主义大师莫扎特辞世而去。维也纳的另外两位代表人物海顿与贝多芬则分别生活到 1809 年与 1827 年。无论如何，音乐中的古典主义应该说已于 18 世纪 90 年代基本走完其自身的历程。它完成了一个伟大的历史使命，为人类写下艺术史上极其光辉的一页，给我们留下价值难以估量的丰硕音乐遗产。

那么，此时艺术家们将面向何方？他们在艺术创造上将以什么新意呈现在通向未来的征程上？

实际上，我们已从贝多芬于 18 世纪最后十年特别是进入 19 世纪以后所创作的音乐作品中看到了艺术发展新的前景。

古典主义艺术的成果是人类艺术创造中一个伟大创举的结晶，它反映着人们在一个特定历史时期内的观念、思维、心态和情趣。这一切当然以客观世界的内在性质——社会的结构与生活实践特征为其生成的条件和依据。由此我们得到这样一个认识：任何一个历史时期，艺术家们总要在社会生活实践的基础上，以特定的艺术观点和创作方法，进行有别于过去旧模式的新型艺术创造。

19 世纪欧洲社会的动荡，使人们的思想受到强烈的震撼。艺术家们观察着眼前所发生的一切，他们思考着面对的各种事物以及未来的前景和命运。这种客观环境促使他们不能再循规蹈矩地按照过去的——古典主义的模式规范自己的思想行为。他们要求进一步肯定个人自我的能动作用与价值，同时又想投身到广阔无垠的大自然与亿万人的集体怀抱中。这时人们的思维获得空前的解放，艺术家们则更是任凭自己的思绪在辽阔的空间自由驰骋。他们真切地感到在艺术创作中如不采用更为开阔的表现方法

和技巧便不能描绘和反映出新时期人们内心的真实情感。我们已经从贝多芬的许多作品诸如第三、六、九等交响曲中分别感受到他对变革现实、热恋大自然与憧憬人们美好未来的浪漫情操。

然而音乐中的浪漫主义特征并非在古典主义临终时才突然闯入我们的时代，它早已孕育在较为久远的历史时期中。伴随着古典主义的发展和成熟的过程，浪漫主义即悄然萌生并开始缓慢地发展着。因为，对美好的渴求与内心情感的自我宣泄，并不仅是浪漫主义者才独具的特质，只不过以前当社会结构处在特定的客观形态中时，人们在严谨有序的环境下生活，自然地形成以理性为主导的生活与审美情态。但即使在人类社会被这种古典主义精神覆盖着的时期，我们仍可以不时地从当时的艺术作品中察觉到某些浪漫情趣的表现，只是这种征候没有像在 19 世纪中期那样成为艺术的统治潮流而已。

从艺术表现手法上看，浪漫主义是要逐渐突破古典主义那种严整的形式和理性主义的表现特征，它要求音乐表露得更为自由洒脱，色调更为丰饶多变。有时要求光彩夺目，有时则更为强调暗淡温雅，如大调降Ⅵ级音所带来的那种含蓄情调。

II. 和声大调新韵味的笼罩

在维也纳古典乐派的作品中，大调降Ⅵ级音的使用对我们来说已经不是陌生的了。频繁出现的Ⅶ级减七和弦以及偶然应用的小九度属九和弦均以调式的降Ⅵ级音作为它们的最高叠置音。但它们的确切属性及被引进的真实缘由却须加以研究和界定。

自 17 世纪以来，减七和弦主要是出于对其特定的音响效果以及相应的功能倾向力度这两方面的需求而加以采用的。由于在古典主义的乐风中和声功能力度的展现是和声表达的主导方面，而对调式色彩的突现，尚未成为人们注意的焦点。因此，大调降Ⅵ级音的引用，在当时更多是着眼于结构和弦的目的。

然而随着艺术风格的演进，作曲家们似乎逐渐意识到该降Ⅵ级音所赋予音乐的特殊风韵，而有意将它置于和声进行的高音旋律声部。于是，人们便开始将它作为调式意义上的色彩变化来领受了。

例 221

莫扎特：第10钢琴奏鸣曲 K.330



为了突现调式色彩的意义，大调降Ⅵ级音必须从属功能不协和的减七和弦与属九和弦转向下属功能和弦，尤其是协和的下属三和弦，从而在音乐中形成自然大调与和声大调的互相对映。我们从巴赫的作品中便开始见到和声大调的萌芽。

例 222

巴赫：圣咏59



上例中以降C为低音的下属六和弦可能是和声大调的最初展现了。这个降Ⅵ级音的下属和弦初步展示出同主音大小调之间相互交替的雏形。但由于它处在前后副属和弦的低音半音进行关系中，从而使引进降Ⅵ级音的半音过渡（由自然大调S导入和声大调s）亦如副属和弦的进行一样被强化了，和声大调下属和弦在这里仍扮演着力度性强功能和声中一员的角色，和声语言的整体风貌仍是古典式的。

如果将高音旋律声部的降Ⅵ级音进行体现为s—T的变格功能关系，其音乐格调自然就会显示出一定程度的浪漫气质。巴赫便采用这一方法使一首具有刚劲性格的赋格曲结束在一种十分温和的低调气氛中。

例 223



和声大调是自然小调向自然大调进行交替渗透的结果，正如和声小调是自然大调向自然小调交替而成的缘由一样。但是和声大调却没有和声小调那样的独立性和稳固性。和声小调是在古典乐风的驱使下，出于对小调功能结构的强化而形成的。它在和声结构上的优越性使其在历史上有着很强的生命力。自 17 世纪，和声小调便在音乐中奠定了其不可动摇的地位，而和声大调则相反。从某种意义上说，它甚至是一种调式原有功能力度的消蚀剂。在一定程度上，它对古典式的强劲功能动力和明快色调起着柔化和暗化的作用。为了不至从根本上削弱音乐整体上原有的性格风貌，和声大调的这种特征只是暂时性地表现在作品的局部。

下面是维也纳古典乐派的直接继承者，浪漫主义走向成熟时期的作曲家舒伯特（Franz. P. Schubert, 1797 ~ 1828，奥）的《小夜曲》片段。此曲中，同主音大小调互作频繁的交替，由此引来大、小下属和弦之间的相互对映，突现出调式色彩上的明暗对比。

例 224



The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The notation includes a variety of chords, some with triplets, and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *pp*. The piece concludes with a final triplet in the right hand.



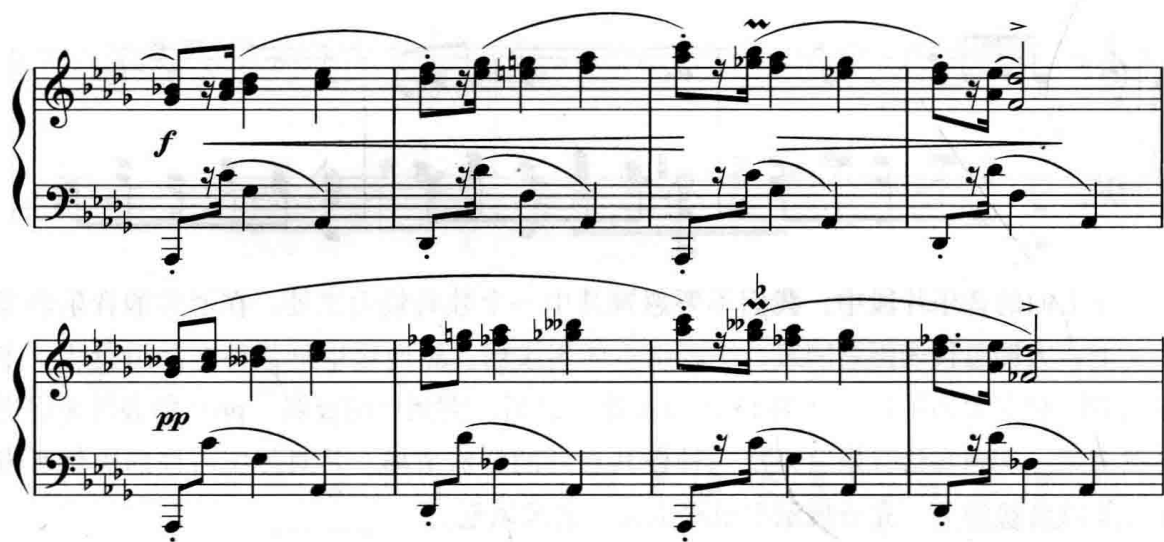
在上面的音乐片段中，我们不要忽视其中一个独具魅力之处。在通常的音乐表现特征上，大调总代表强劲刚毅，小调则多体现柔弱。然而这里舒伯特却反道行事：丰厚饱满的和声大调乐句（从第13小节开始）之后，突然换用极弱（*pp*）的表情来引进自然大调。这确实给音乐渲染出一种极其意外的特殊情趣。其对传统习惯的破例所带来的无以名状的美，充分展示出浪漫主义的艺术风范。

伟大的波兰作曲家肖邦（Fryderyk Franciszek Chopin, 1810 ~ 1849）生活在浪漫主义更为深入成熟的时代，在他的音乐中，浪漫情调有时还会隐藏着一种忧郁。从下面的作品片段中我们看到，和声大调依然是同主音大小调之间反复交替的结果。但此时它已不单是停留在和声的意义上，有时并脱离和声功能的支持，单以旋律的形态来展示和声大调的音调特征。

例 225

肖邦：降D大调玛祖卡，作品30之3

Allegro non troppo



我们知道，调式Ⅵ级音与Ⅶ级导音之间的增二度音程是和声大调与和声小调音阶上的共同结构特征。这一音程有时也会应用在旋律进行中，形成一种独具特色的调式音调。我们从较早期的音乐如莫扎特的双簧管协奏曲中即可接触到这样的曲调展示。如下例：从旋律本身看，无疑应属纯粹的和声大调性质，但却没有配以完全表现和声大调自然功能的和声进行。因为莫扎特所处的古典主义时期和声功能的力度性是第一位的。于是在这一旋律下面，采用的是以 F 大调重属增六和弦向属和弦进行的和声背景，旋律则起着引导乐曲反回主部（再现部）的调性过渡（由 C 大调转回 F 大调）作用。

例 226

莫扎特：双簧管协奏曲 K.314

Andante ma non troppo



The musical score is presented in three systems, each with a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

System 1: The vocal line begins with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a quarter note G4. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic, featuring a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble.

System 2: The vocal line continues with a quarter note E4, followed by a quarter note D4, and then a half note C4. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the bass and chords in the treble.

System 3: The vocal line concludes with a half note B3, followed by a half note A3, and then a half note G3. The piano accompaniment ends with a forte (*f*) dynamic, featuring a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble.

直至进入 19 世纪中期,浪漫主义思潮在欧洲已更为深化。艺术上的浪漫主义格调自然也相应变得更具典型性。和声大调的风韵随时显露,降Ⅵ级音的应用已渗透到下属功能的各种和弦结构形式中。下面是一位生活在 19 世纪中后期的俄罗斯著名钢琴家兼作曲家安东·鲁宾斯坦(Anton Rubinstein, 1829 ~ 1894)所作的一首钢琴浪漫曲。从中我们看到,每一次完全进行中的下属功能Ⅱ级七和弦,都被降Ⅵ级音蒙上一层薄薄的暗纱。包括最后的补充变格终止在内,都笼罩着和声大调特有的幽暗情调,使和声结束在十分温雅的气氛中。可以说,在这段音乐里,和声大调的应用体现了十分典型的浪漫主义艺术笔调。

例 227

鲁宾斯坦:浪漫曲,作品44之1

Moderato

The musical score is written for piano and bass. It begins with the tempo marking **Moderato**. The key signature has two flats (B-flat major). The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third system features dynamic markings of piano (*pp*), piano (*p*), and forte (*f*), along with tempo markings of *rit.* (ritardando) and *a tempo*.

III. 下属功能的扩展与升值

历史已经清楚地告诉我们，自从15世纪三和弦开始形成，并逐步显露出内在的功能逻辑关系开始，属功能便在和声的调性结构中起着举足轻重的统治作用。经过三百余年的历史发展，属功能和弦在推动和声的展开与收束中，处于绝对的主导地位。维也纳古典乐派特别是贝多芬的音乐则使属功能的这种优势达到了顶峰。下属和弦如不依附于属功能去独立表现自己，充其量也仅在补充变格终止中略显一下自身的价值，这就是在正格终止之后，加上一个小小的变格进行。它很像是一个物体在强大的惯性运动结束之后的一个微弱的返回作用。这种补充性的变格终止，当然可以在属与下属这两种不同功能类别的分布上，取得一些色调调配的均衡作用。

例 228

贝多芬：第3交响曲

a. *Adagio assai*

b.

我们都很熟悉莫扎特在《朱庇特》交响曲中如下的和声进行：这种主属的正格功能关系代表了当时的典型乐风。

例 229

莫扎特：第41交响曲

Allegro vivace.

尽管在总体上，音乐被如此鲜明的风格统治着，但在和声成长的宽大躯干上，总会出现一些小小的枝杈，暗示着某种新途径的开端。例如，莫扎特在他的另一部作品《林茨》交响曲中，又展示出另一种功能关系——与前例相悖的变格功能关系。

例 230

莫扎特：第36交响曲

Allegro spiritoso



如果以例 229 的传统风格和听觉习惯进行估量比较, 例 230 则仍可被认为是相同的正格功能进行, 只不过是处在下五度调 (F 大调) 上 (另见例 126)。由此可见, 以下属和弦构成的变格进行关系在特定的风格环境下, 很可能转化为另一种与之相反的和声内涵。古典主义崇尚格调的明快、坚毅和果敢。而浪漫主义则往往表现为暧昧、柔顺与谦和的气质。变格功能关系则可能更适应这后一种表现功能的需要。因此, 除了以自然大调富有光彩的大三和弦构成变格进行 (如例 230 中 S—T) 外, 莫扎特有时还用由小下属和弦构成的和声大调 s—T 来渲染更加浪漫化的色调。在这种情况下, s—T 仍会产生 t—D 的功能转化印象, 成为半终止的功能关系, 因此也能反映出某种含蓄性的写意。

例 231

莫扎特：第35交响曲





贝多芬则正是以这种强调变格功能关系的手法来结束一首含有浓重悲意的葬礼进行曲的（见下例）。在乐曲的完全终止以后，主调的调性完全由一个延续到最后的主持续低音维系着，而上方的和弦进行已完全离调到下属调。在副调的和声功能中，不仅有属功能和弦，而且包含下属功能的Ⅱ级七和弦（第3小节第3拍）。因此，在它之后虽然是主调的属功能导七和弦向主和弦（采用辟卡迪大三度）的解决，但由于前面的副调完全功能的引导（以及最后的大主和弦），我们仍然觉得这是副调中的重属导七和弦向属和弦的进行，使乐句的结尾有着强烈的半终止印象。尤其以后又有两次那不勒斯和弦的出现，而它们的根音（调式降Ⅱ级音）均出现在旋律声部，这就使音乐更强烈地表现为下属调的调性（那不勒斯和弦很自然地取得副调Ⅵ级三和弦的意义）。最后，结束主和弦又被确立在和弦五音的旋律位置上，这就更加深了终止的不完美性，好像把我们留在一个意犹未尽的悬念之中。

例 232

贝多芬：第12钢琴奏鸣曲

Maestoso

The musical score for Example 232 is a piano sonata movement by Beethoven. It is in B-flat major and 3/4 time, marked 'Maestoso'. The score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with a forte (ff) dynamic, followed by piano (p) and crescendo (cresc.) markings. The second system includes piano (p), sf (sforzando), and decrescendo (decresc.) markings. The third system ends with a piano (pp) marking. The score features various musical notations including chords, single notes, and slurs.

变格功能关系既然体现了对正格功能强化统治的削弱，那么我们就不难理解：它既是 19 世纪浪漫风格发展的需要，同时也必然是古代自然调式音乐所固有的产物。事实上，在大小调和声体系确立之前，早在 16 世纪的音乐中，以下属和弦构成的变格终止来结束乐曲的情况便已经存在。它们可能处在正格终止（常常是完全终止）之后作为补充；有时则索性充当乐曲最后的唯一终止式。这一方面因为当时的自然调式和声在和声功能的逻辑性与力度上还没有赋予属功能那样绝对的权威性，同时，变格终止所带来的色调情趣似乎又在表现宗教的庄严肃穆气氛上有其独特的效能。下面例 233 中，在完全终止以后，以多次的变格进行突现了下属和弦在曲尾的功能意义。例 234

则最后以一个时值较长的下属和弦完成变格终止，给音乐的结尾带来某种浓重的色调。请注意，此两例末尾均按当时的传统习惯以大三和弦的形式取代了原来调式的小主和弦，形成 s—T 的和弦进行，这就为三百多年以后和声大调的发展，在音响上准备了条件。

例 233

克莱门斯 (Clemens [Non Papa] 约 1510~约 1555, 佛兰德)



例 234

维拉尔特 (Adrian Willaert, 1490~约 1562, 佛兰德)



下属功能的变格进行同样也表现在巴赫的圣咏中。如下例第 1 乐句，除了结尾采用了 s—T 的典型变格终止外，乐句开始处低声部在其他音级上两次构成上五（下四）度关系的和弦进行，以这种相对的和弦关系，体现出在整体上强调变格功能关系的和

声语言。

例 235

巴赫：圣咏107



自然大调 S—T 可能作下五度调 T—D 的功能转化；和声大调的 s—T 亦会成为和声小调 t—D 的正格功能。无论如何，它们总还保留着大小调和声原有的力度性本色。而惟有小调 s—t 的变格功能才真正体现了自然调式化的和声词语。因为即使转化成正格功能的 t—d，也说明它是自然小调而不是和声小调。巴赫的第 232 首圣咏，就是以这样的功能进行开始的。

例 236

巴赫：圣咏232



如果说正格进行体现和声力度的增长态势的推进,那么变格进行则往往有着力度削弱和态势逐渐退落的趋向。在下面的音乐片段中,虽然旋律音型在逐步向上升腾,连续不断的延留音也给音乐带来紧张感,然而和声功能的内涵却是虚弱的。它们都是小三和弦作下四度进行的变格功能关系(s—t)。这体现了莫扎特音乐中浪漫气质的一面。

例 237

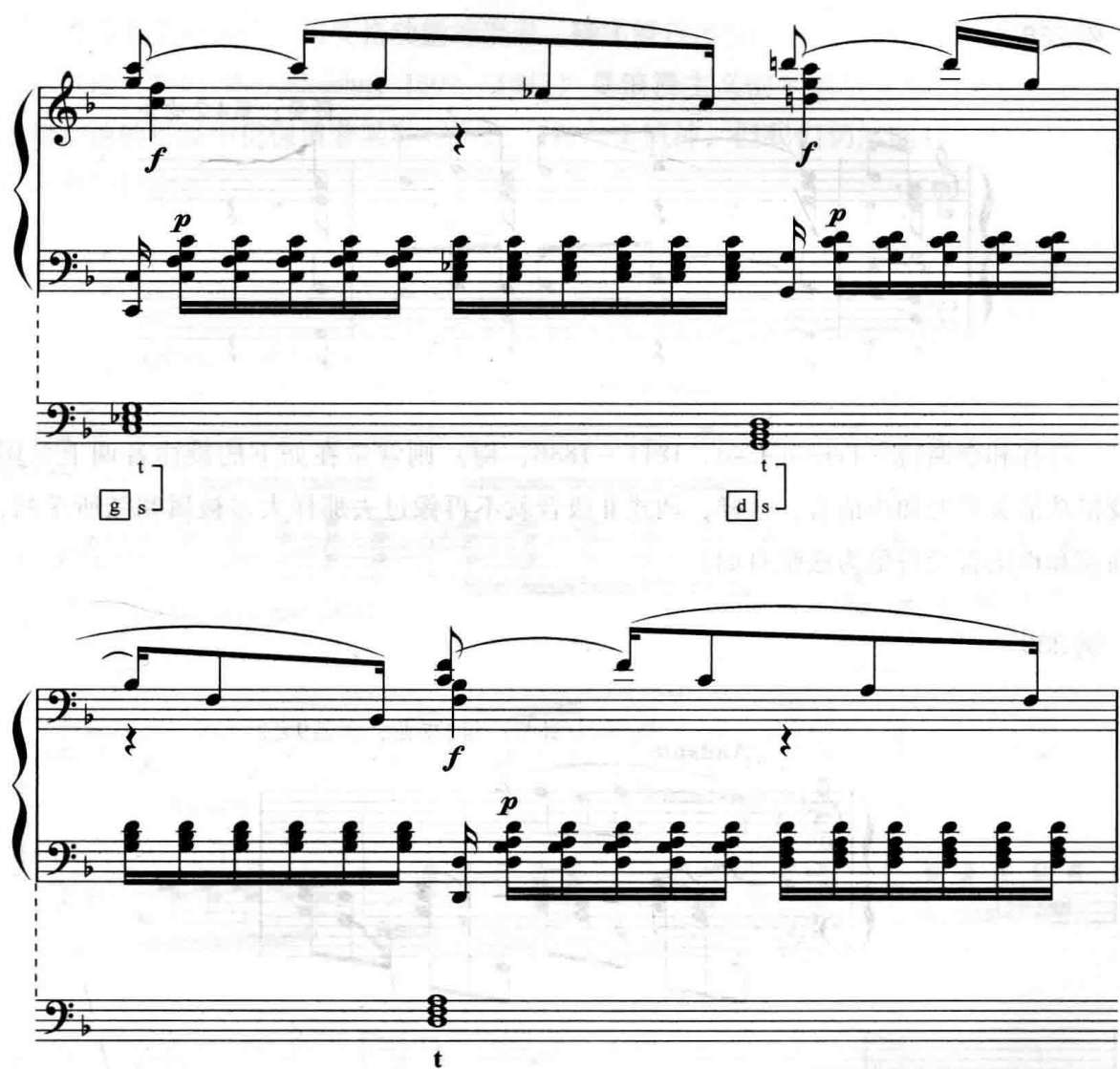
莫扎特:第41交响曲

Andante cantabile

Harmonic analysis boxes:

$\begin{matrix} \flat & t \\ f & s \end{matrix}$

$\begin{matrix} & t \\ c & s \end{matrix}$



及至 19 世纪，变格功能关系的和声进行往往成为通常可见的一般用法，由此赋予某种旋律音调以新的和声涵义。如下面舒曼（Robert Schumann, 1810 ~ 1856，德）第 4 交响曲中的短小语句，为这一旋律所配置的下属功能变格进行取代了以往通常采用的正格功能进行的和声。

例 238



肖邦和李斯特 (Ferenc Liszt, 1811 ~ 1886, 匈) 则常常在如下的旋律音调上采用变格功能关系的和声语言。这样, 调式 II 级音就不再像过去那样大多被属和弦所垄断, 而使和声语言变得更为松弛自如。

例 239



例 240



浪漫主义对这种下属变格功能的崇尚，确实展现出新时期的一种特有的抒情风采。门德尔松（Felix Mendelssohn，1809 ~ 1847）是浪漫主义前期极富才华的德国作曲家。纵然在他的作品中仍保留着某种程度的古典主义精神，但我们仍然能够不时地从中发现许多创作新意。

例 241

门德尔松：无词歌，作品30之4

The musical score for Example 241 is a short piece in G major, 2/4 time. It begins with a piano (p) dynamic and a tempo marking of 'Agitato e con fuoco'. The melody in the right hand is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line. The piece builds in intensity, marked by 'con forza' and 'sf' (sforzando), before concluding with a 'dimin.' (diminuendo) marking. The score is presented in three systems, each with a treble and bass staff joined by a brace.

任何习惯于古典主义风格的人在听至此例第 8 小节以后，恐怕都会感到意外。因为根据传统的思维习惯，在第 1 次的不完满终止（第 5 小节结束在主和弦的三音旋律位置上）以后，如果旋律再次重复，则往往意味着应以完满终止形式结束。即：

例 242



然而音乐进行至第7小节后，却突然将下属和弦取得下属调（G大调）主和弦的功能意义。然后两次以带有和声大调和弦的变格终止告一段落。调性突然转移的方向以及终止的和声功能都是变格性质。和声大调的降Ⅵ级音又是那样温雅。这一切都使音乐显出特有的浪漫主义风韵。门德尔松在这里所作的意外转折确实给我们带来惊喜。

音乐的新风貌自有相应和弦形态的表达。旋律从下属和弦的五音向上级进，便自然地引来Ⅱ级五六和弦的纵向结构。这样，在变格进行中，除了下属功能和弦获得发展更新外，还产生了一种典型的变格终止旋律音调。我们从下面肖邦的夜曲中以及例282末尾的 $S \text{ II}_{\flat} - T$ 变格终止处，均可见到这一旋律与和声模式的应用。

例 243



进而，通过旋律中主和弦三音的持续，又将变格终止中的下属三和弦演变成带有大七度音响的下属七和弦。可以是自然大调的，亦可是和声大调的（内含增三和弦）。由这两种音响优美且略带刺激性的七和弦构成的变格进行，鲜明地展现在格里格的歌曲《天鹅》的开端。此外，从下面例244还显示出，浪漫主义音乐中的补充变格终止有时已不再是纯粹的补充性质了。因为从旋律的曲式结构来看，下属和弦出现较早，在和声的变格进行结束时，旋律的基本乐思才最后陈述完毕（例244）。

例 244

肖邦：第18夜曲，作品62之2



例 245

肖邦：玛祖卡，作品56之3

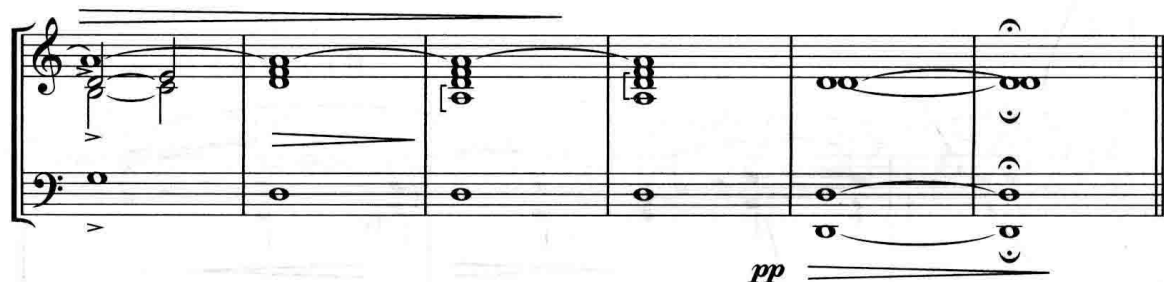


在变格终止演进的过程中，我们还可看到从下属三和弦开始，经过Ⅱ级五六和弦，最后引进导音，从而变成属功能的导音三四和弦。但低声部的下属音并不以下行级进的方式解决到主和弦的三音，而是去完成变格进行的使命：以四（五）度的关系直接趋向主音。于是便酿成以带有导音（属功能性质）的和弦结构充当下属功能和弦，发挥变格功能作用（低声部作变格进行）的有趣现象。甚至在下例的倒数第6小节中，还借助高声部的属持续音，造成以属二和弦完成所谓的变格终止。

例 246

鲍罗丁：第2弦乐四重奏





然而，变格终止这最后一步发展，虽然外表上似乎是连属功能（和弦结构）也受下属功能（低音进行）支配了，但实际上这意味着属功能的回归，是一种倒退。因为这并没有在和声色彩上继续发展下属功能，所以难怪这种和声构成形式早已见于18世纪甚至更为古老的年代。我们至少可以从巴赫的一些圣咏中看到这种变格进行的应用。它们可以用作终止（例248、251）。但同样可以用在音乐结构内部的一般进行中（例247、249、250）。可以表现为乐曲主调 $DVII_3-T(t)$ 的功能性质（例247），但也经常作为各级副调的功能出现（例248—251）。 $DVII_3$ 大多由低声部上方两个声部的平滑运动所构成（例247—249）。如由三个声部运动构成（例250），自然更强化了 $DVII_3$ 的和弦性质。例251 则以全体四个声部同时结合成具有完全独立意义的 $DVII_3$ 。

例 247

巴赫：圣咏184



例 248

巴赫：圣咏67



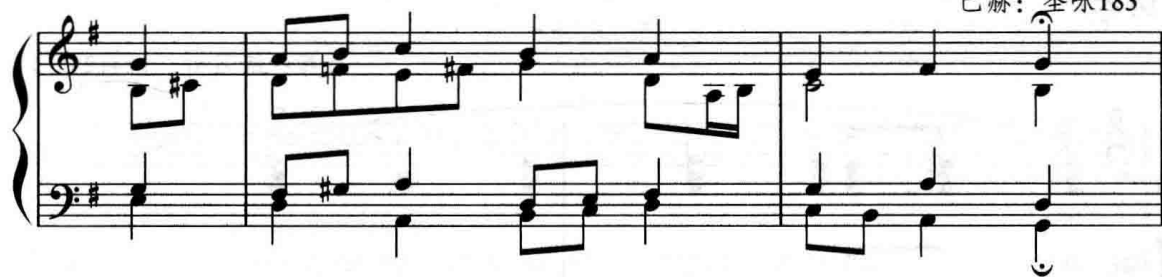
例 249

巴赫：圣咏58



例 250

巴赫：圣咏183



例 251

巴赫：圣咏279



IV. 五度音响的抒情风采

从19世纪中前期的浪漫主义音乐里，我们不难发现，下属功能变格关系所带来的新风格，不仅仅在于其应用的频繁程度，而和弦出现的旋律部位与构成形态则是有着

极其重要的作用的。以肖邦的《a小调练习曲》为例。乐曲开始的两小节短句完全建立在C大调的变格进行和声上。我们不妨设想，在维也纳古典乐派的风格前提下，如果说第1个下属和弦（旋律的下属音上）尚可如此处理（但更可能采用属七和弦）的话，那么第2个下属和弦（旋律的主音上）则难得作这样的配置。因为古典主义的力度性和声风格除了崇尚强劲的属功能外，并在外声部之间的关系上，提倡丰满充实的三、六度以及具有一定紧张度的音程，而协和的纯八、五度则根据和声的功能展开与声部的合理流动自然地嵌于其中。然而浪漫主义的抒情风采则有意地渲染由五音旋律位置的和弦所展现的外声部为五度音响的特有色调。比较下面曲例的原作与所假设的传统和声配置的图式。

例 252

肖邦：练习曲，作品25之11



我们知道，舒曼是一位喜于沉思冥想的音乐家。在他仍然具有一定贝多芬气质的音乐中，却往往会透出令人惊喜的浪漫主义光辉。著名的《梦幻曲》在开始乐句顶点的主音上，突然从主和弦换成一个既洪亮且高雅的下属和弦。外声部的五度音程放射出明亮而饱满的光柱。根据音乐时代风格的要求，我们有理由作这样的判断，如果回溯五十年，18世纪的作曲家很可能将下属和弦推迟到小节第4拍出现（如所

附图式)。

例 253

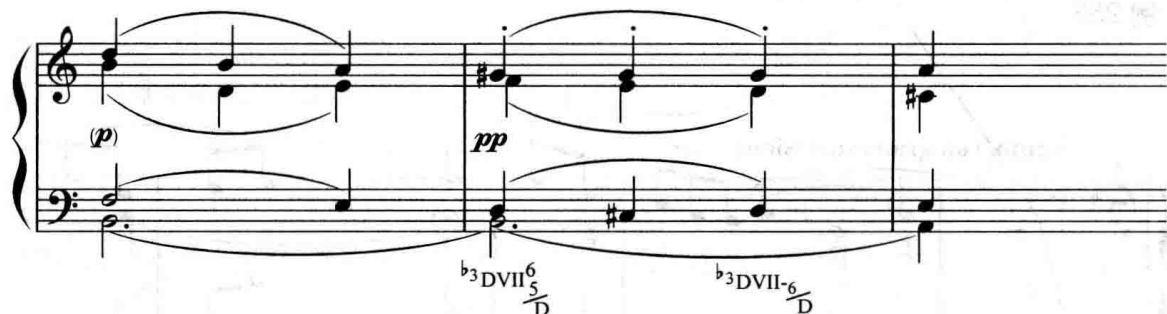
舒曼：《童年情景》作品15

Lento, con gran espressione

五度音程的连续可以说是多声音乐史上人们最早创造使用的原始技法，但很快由于其缺陷的被察觉而对它加以回避，从而使所谓的“平行五度”成为多声写作中的一大禁律。尽管有的理论家曾发现莫扎特在使用增六和弦时（由德意志增六和弦直接向属和弦进行）偶然出现过平行五度的情况，而且专为这种和声进行引起的平行五度冠以“莫扎特平行五度”的称谓，并宣称这是和声写作中惟一可以解除禁律的情况，但是，且不说这具体的实例是由于什么特定因素而化解了原有的不良效应，方便这传统的禁忌受到宽容，我们却更容易从莫扎特（以至贝多芬）的作品中找出更多的在使用增六和弦时有意回避平行五度的范例。如下例：第2小节中声部的F音没有直接解决到下二度的属和弦五音E，而是首先下行到小节第3拍的D音，将原来的德意志增六和弦改变为意大利增六和弦，从而避免了原来将要发生的平行五度。

例 254

莫扎特：d小调弦乐四重奏K.421



在下例中，低音谱表中的降 E 音也没有向 D 音作解决，而是越过它，直接向下跳到属音 G，从而避免了平行五度。

例 255

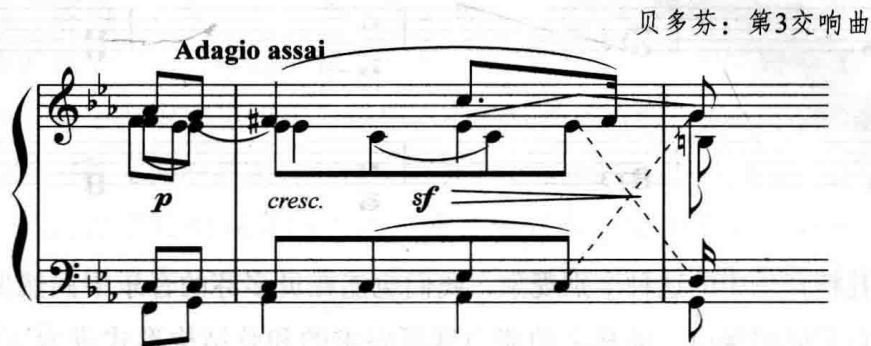
莫扎特：第41交响曲

Andante cantabile

贝多芬在应用增六和弦时同样恪守避免平行五度的基本原则。他将下例作品里中声部的降 E 音向下跳入导音，而将必然会引起平行五度的 D 音改由次中声部的 C 音引

入，以两个内声部任务互换的方法，避免了平行五度的发生。

例 256



以上三例说明，在一定历史时期音乐风格的前提下，为了避免平行五度的产生，大师们宁可放弃原有的和声结构形态（例 254），或者牺牲个别声部的自然倾向性（例 255、256）而维护了总的艺术风格的完满性。不过，我们确实从莫扎特的一部作品中，发现过这样一次平行五度的应用（但不是在使用增六和弦的情况下），这就是歌剧《后宫诱逃》的序曲。见下例：

例 257



无论从莫扎特的才智或听觉敏感度来考察，都没有理由把这极为明显的外声部平行五度归结为作曲家的失误。那么，正确的答案究竟是什么呢？合乎实际的解释应该是：声部关系的规范向对和声功能的需求作了不得已的让步。即以现有的高声部（下例 a）取代了与该和声最为协调适宜的低三度旋律线条（下例 b）。无论如何，平行五度绝对不会是莫扎特写作的出发点。

例 258



类似莫扎特音乐中的这种个别现象，我们也能在贝多芬的音乐中偶然发现，并且，其产生也出自相同的缘由，即和声功能力度所要求的和弦结构形式成为压倒声部关系的首要因素。在下面的音乐片段中，由此而引起的外声部平行五度，恰好处在两个乐节相间的呼吸部位，因此这一连接关系不为听觉所注意，从而淡化了这本应免除的弊端。对贝多芬来说，平行五度的产生同样不是因而是果。

例 259

贝多芬：第6交响曲

Allegro ma non troppo

Example 259 is a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The first system shows a crescendo leading to a forte (f) section. The second system shows a piano (p) section followed by a crescendo. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

但是，在19世纪的浪漫主义思潮中，人们似乎又从这古老神秘的纯五度音响中重新领悟到了些什么。仍保留着某种古典主义气质的门德尔松，这时也被时代驱使而迈出了这“破格”的第一步。例如在下面《无词歌》的这一短小片段中，自始至终十分鲜明的属于三个调号的旋律，突然从第5小节改作四个调号（下五度音列）的和声处理（谱下所附和声图式为保持原来调性的和声假设）。我们从这突然的转折中顿时感受到一种无穷的新韵味。这一方面来自新调性的色彩变换，在某种程度上，旋律与和声之间似乎已构成异调关系，使音乐具有一定的双重调性感。另一方面，外声部之间的五度音程——主、属和弦之间所构成的反向五度进行同样是形成新风格的重要因素。

例 260

门德尔松：无词歌，作品38之2

Allegro non troppo

The musical score is for Mendelssohn's 'Lied ohne Worte, Op. 38 No. 2'. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The score is written for piano, with a melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The first system shows the melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The second system continues the melody and accompaniment, with a dynamic marking of 'p' (piano) and a circled section in the bass line. The third system shows the final part of the melody and accompaniment. The tempo is marked 'Allegro non troppo'.

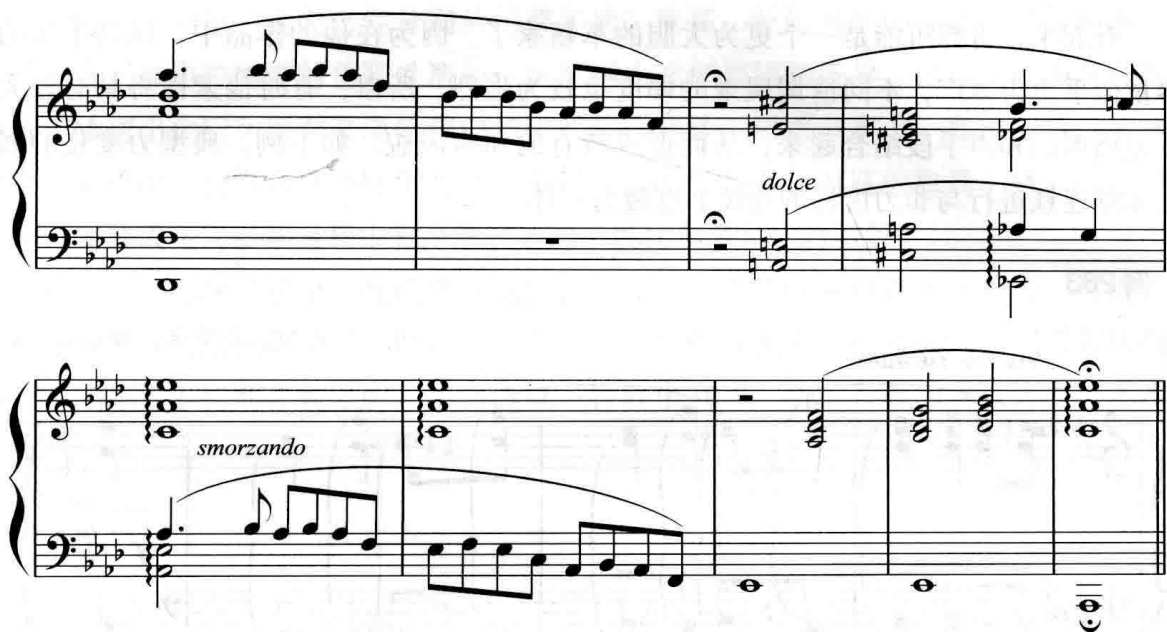


浪漫主义的艺术家庄斯则利用这种外声部的五度音响，更充分地展示抒情优美的格调。在下例1、2小节之间和3、4小节之间，两次强拍的反向五度关系里，各自又嵌进一个外声部为八度音程的三和弦，这就更加充分地营造出一种柔弱协和的色调。和声的开展，主要由外声部反向进行造成的音区扩张，与和弦关系的下三度倾向，作为前进的动力。第8、9小节之间与最末尾，又分别以外声部的平行五度与反向五度构成完全终止。这一切再与秀丽的五声音阶旋律相互融揉，确实构成一幅安怡静谧的图画。

例 261

李斯特：《旅游岁月》





舒曼音乐的和声虽然在功能倾向关系上仍有一定的紧张度，色调上也较趋于浓重，但有时也采用连续五度的外声部框架，进行和声色彩上的调配。我们注意到，下例末小节中的反向五度是发生在属和弦与重属和弦之间。这两个和弦无论在调性中所处的功能地位，还是在它们之间的倾向关系上，都有着很强的力度性质。加之副属和弦采用了不协和的属七和弦结构，这就避免了连续五度在音乐的整体格调上可能产生的不协调性。

例 262

舒曼：交响练习曲



看起来，肖邦可能是一个更为大胆的革新家了。因为在他的作品中，风格手法的容量似乎更为宽广，不同情调展现的幅度也较为强烈。所以，有时他索性将具有较大反差格调的和声手段结合起来，从而形成特有的和声风貌。如下例，典型力度化的属七和弦连锁进行与非力度性的连续五度融为一体。

例 263

肖邦：玛祖卡，作品17之1



V. 和声语言的个性化发展

自从多声音乐问世以来，和声的构成形式即在循着社会总的文化趋向不断地发展完善着，这是我们早已清楚看到的事实。直至 18 世纪后期，和声的应用已在维也纳古典主义大师的笔下展现出其严谨规范和完全成熟的形态。这时，尽管在大量的经典作品中仍然反映出不同作曲家以及不同作品之间丰富多样的表现形式，然而作品中所使用的和声语言却基本上被约束在一个已经定型的框架之中。各人根据情感表达和美学需求的差异所作的较为独特的处理手法，也都不过是在统一的和声共识之下进行的。所以，在 19 世纪浪漫主义音乐发展之前，可以说作曲家们完全是在和声共性写作的原则下进行创作的。

19 世纪 20 年代以后，浪漫主义潮流逐渐深入。人们开始试图摆脱古典传统观念、意识的禁锢，以使思维和个性获得解放。于是，作曲家在尽情渲染自己艺术情感的同时，便慢慢地展现出和声语言的个性化。自此，多声音乐开始步入一个花繁叶茂的新时期，有人甚至给这新的艺术景观冠以“和声时代”的称谓。

在前一部分里,我们已经分别从门德尔松、肖邦、舒曼和李斯特这四位作曲家的作品中看到和声应用中的色彩性渲染。虽然四人的创作风格各异,但是,各种技巧的发挥仍体现出他们在探索浪漫色调中的一些共同笔法。然而事实上,在他们各自的独特音乐风格中,具有自我个性化的和声表现方法已经产生,而这些独具一格的和声特色暗示着浪漫主义发展过程中和声语言走向个性化和多元化的前景。

在门德尔松的音乐中,我们常可见到音乐在一个不变的和声背景上展开。尽管旋律按其自身的要求向前发展,但和声却在一个和弦的衬托下,把曲调线的高低起伏拢括在一个统一不变的音响之中,从而造成一种静中有动、动中有静的幽雅宁和的艺术气氛。

例 264



这种和声节奏缓慢悠长的表现手法,不仅被门德尔松用于非力度性的音乐段落,即使在音乐向高潮作紧张的推进时,我们也可看到相同的和声处理。如在下例中,从一开始,音乐即向高潮挺进。低音先以二分音符向上作半音移动。至第2小节,虽然仍以二分音符的时值变换和弦,但低声部已在整小节中连成一个单音。从再下一小节开始,和声基本上在一个和弦——C大调的 D_5 上持续了3小节半。虽然以C为低音的 SII_2 曾两次出现,但那只不过是 D_5 在长时间持续中的辅助性润饰。在旋律达到顶点完成高潮以后,音乐自然地向下退落。从这里到例尾的3个半小节中,只含有长长的两个和弦与三个不同的低音。

例 265

门德尔松：无词歌，作品62之1

Andante espressivo

sempre cresc.

sf f

dimin. p

dimin.

以古典主义与浪漫主义相互融合为内在特征的门德尔松的音乐，确实将古典主义的洗练明洵与浪漫主义的幽雅抒情巧妙地结合起来。他的音乐和声清晰，织体简洁，总是给人以直率质朴的感受。

然而在比门德尔松年幼一岁的肖邦的音乐中，通过和声极为细腻的处理，则更为充分地展现出纯粹浪漫主义的诗意和激情。在他的仅由一个主低音构成的（摇篮曲）中，全曲只用了两个和弦——主和弦与属七和弦，在每个小节中从头至尾不变地摇摆着，宛如幼婴的摇篮在轻盈地晃动。D₇—T 本为力度性的正格功能关系，理应表达刚健的音乐气质，但由于其他音乐因素的作用，以及肖邦在旋律与和声之间的精心处理，却给这原本单调而枯燥的和声构架渲染出极富诗意的幽雅情调。他以舒展流动的旋律音与伴奏织体中的相同节奏音相互接触碰撞，由此不时地闪现出各种和弦音响。它们大多表现为没有严格功能逻辑关系的由简单三和弦形式构成的随意结合（如①—⑥）；在个别情况下也会出现稍趋尖锐的七和弦音响（如⑦）。请注意，在标以⑧处的两个音程进行，就其自身而言，已不属于 D₇—T 的和声范畴了，这就在很大程度上淡化了伴奏中传统的正格功能关系所固有的古典气质，而是在这一正宗的和声关系上，展现出肖邦所特有的浪漫主义和声语言的风采。

例 266

肖邦：摇篮曲，作品57

Andante

The musical score for Chopin's 'Berceuse' (Op. 57 No. 3) is presented in two systems. The first system shows the initial measures with a piano (p) dynamic. The second system continues the melody and accompaniment, with a dolce (sweet) dynamic. The score includes circled numbers 1 and 2 indicating specific harmonic points.



当同样简洁明晰的伴奏和声织体与更为流动华丽的上层声部相结合时，我们又进而从中看到更为丰富复杂的和声现象。下例开始两小节的低声部陈述，可能代表最简单的和声背景，有如一个单一主和弦作连续两小节时值的持续。但由于上方声部的平行三度旋律线条与之结合，而使低声部的第4与第6拍有了属功能的意义。第4小节以后转向a小调的调性色彩，似乎更多由上方旋律和音程所展现，而下方织体的自然音好像只是一个简单的烘托。

例 267

肖邦：第12夜曲，作品37之2

Andante

dolce

legato



当音乐需求较为强烈的效果时，肖邦往往仍在一个十分简朴的和声基础上（如下例仅有的 D₇ 与 T 两个和弦的交替进行），只是将声部中的和弦外音与和弦背景（伴奏部分）的和弦音进行直接的不协和重叠，从而造成一种简单功能进行与复杂音响变换之间有机结合的统一体。

例 268

肖邦：玛祖卡，作品33之3



与肖邦同龄的舒曼则有着完全不同的和声思维形态。当他惯于使用的紧密和声节奏以柱式和弦织体的形式出现时，常会反映出一种急促焦躁的情态。如下例 269。在这一短小的音乐片段中，和弦基本上以快速的八分音符更换着。虽然旋律是以级进的方式运行，由此多少能给和声的前进带来一定程度的流畅性，但低声部却包含着许多锯齿型的进行。这无疑又加剧了快速和声节奏的动荡感。

例 269

Markiert und lebhaft 舒曼：夜曲，作品23之2

mf *sempre non legato* *sf*

而当紧密的和声节奏（快速不停的和弦变换）与分解和弦的织体音型相结合时，则更给音乐增添了躁动不安的氛围，反映出一种心潮起伏的激荡情怀。由此我们看到这位德意志浪漫主义者感情世界的独特表现。

例 270

舒曼：第1钢琴三重奏，作品63

Mit Energie und Leidenschaft

p *Mit Energie und Leidenschaft*

First system of a musical score. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one flat (B-flat). The vocal line features a half note G4, a half note A4, a half note B4, and a half note C5, all tied together. The bass line has a whole note G3, a whole note A3, and a whole note B3, all tied together. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand, including eighth and sixteenth notes, and a sustained bass line in the left hand. A dynamic marking *p* (piano) is present below the bass line.

Second system of the musical score. It continues the vocal, bass, and piano accompaniment parts. The vocal line continues with a half note D5, a half note E5, a half note F5, and a half note G5, all tied together. The bass line continues with a whole note C4, a whole note D4, a whole note E4, and a whole note F4, all tied together. The piano accompaniment continues with the same complex rhythmic pattern in the right hand and sustained bass line in the left hand.

First system of a musical score in B-flat major. The system consists of three staves: a single treble staff, a single bass staff, and a grand staff (treble and bass). The single treble staff contains a half note B-flat, a half note D-flat, and a half note E-natural, all tied together. The single bass staff contains a half note B-flat, a half note D-flat, and a whole rest, all tied together. The grand staff features a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and chords in the left hand. A trill is marked in the left hand of the grand staff.

Second system of the musical score. The single treble staff contains a half note B-flat, a half note D-flat, a half note E-natural, and a half note F-sharp, all tied together. The single bass staff contains a whole rest, a half note B-flat, and a half note D-flat, all tied together. The grand staff continues the piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and chords in the left hand. A forte dynamic marking (*f*) is present at the beginning of the system.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a trill (*tr*). The second staff is a single melodic line in bass clef, also starting with a forte (*f*) dynamic. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a simple harmonic accompaniment in the left hand.

Second system of the musical score. It also consists of four staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a fortissimo (*fp*) dynamic. The second staff is a single melodic line in bass clef, also featuring a fortissimo (*fp*) dynamic. The third and fourth staves are a grand staff for piano accompaniment, continuing the rhythmic pattern from the first system.

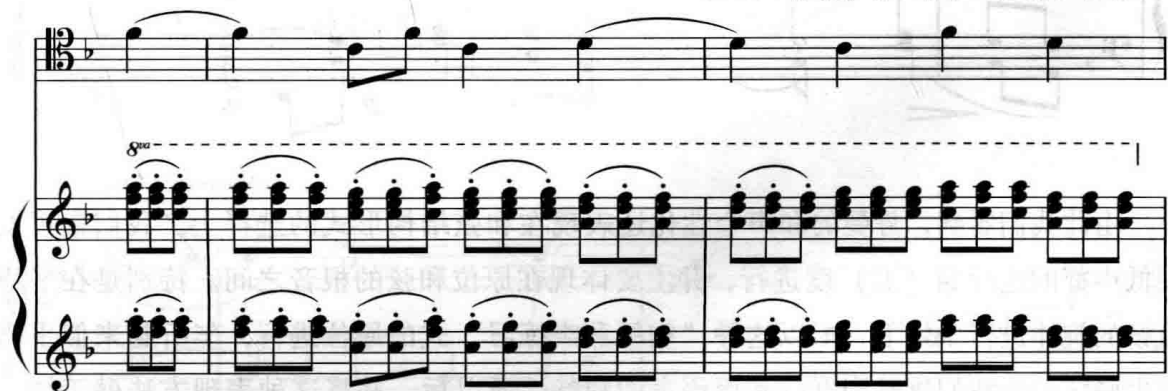
The image displays two systems of musical notation, each consisting of three staves. The top system features a vocal line in the upper staff with a long melisma, a piano accompaniment in the lower two staves with a rhythmic eighth-note pattern, and a bass line in the bottom staff. The bottom system includes dynamic markings *fp* (fortissimo piano) in the vocal and piano parts, indicating a change in volume. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, notes, rests, and slurs.



然而，舒曼毕竟是由德国“艺术血统”哺育成熟的艺术家的，在他的音乐中无疑继承了传统的民族气质，而这种气质是由巴赫与贝多芬等古典先辈的艺术创造所铸就。于是，在舒曼进行新的浪漫风格创建的同时，他的音乐中仍不时地出现与其个人风格可以相融的古典式表现方法。例如在上例作品的另一处，便发展出这样一段在格调上古老而明快的音乐。

例 271

舒曼：第1钢琴三重奏，作品63

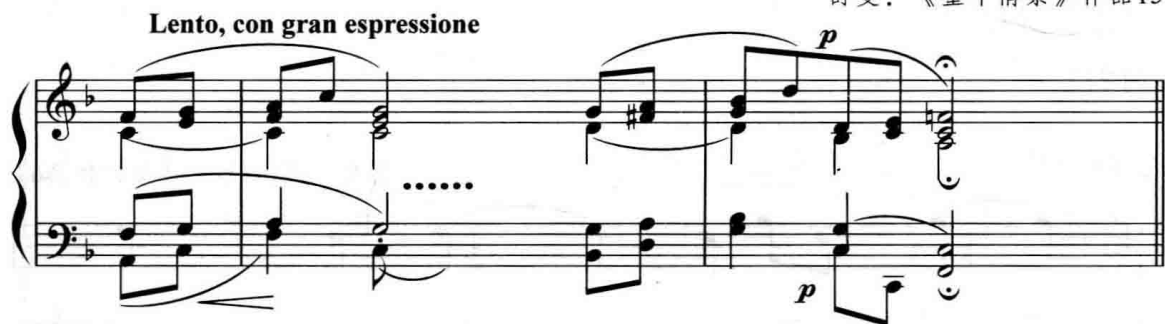




这种由单纯明净的三和弦所形成的古朴色调，再加上由特定音程关系构成的低音进行，便会使我们联想起老式自然圆号的吹奏，以及由此产生的原始狩猎音乐的风格。但此时，舒曼似乎是把这种风格的表现手法加以普遍化了，他可以在任何被认为是适当的旋律条件下引用这样的和声进行。如下例《梦幻曲》中的抒情乐句。

例 272

舒曼：《童年情景》作品15



由此我们看到，舒曼的和声个性化还表现在和弦结构形式的选择上。我们常可发现低声部的连续四（五）度进行，并主要体现在原位和弦的根音之间。特别是在平稳流畅的旋律进行条件下，配以这种“初级和声练习”式的原位进行，乍听起来似乎略显生硬。但当我们领略到舒曼和声语言的独特性质以后，并将这种表现方法融于统一的整体风格之中，我们又会感到它特有的艺术魅力。

例 273

舒曼：儿童曲《纪念》



例 274

舒曼：儿童曲



当在乐曲中有意展现和弦外音的作用时，舒曼却不像肖邦那样使清晰的和声背景与纷繁的声部线条之间泾渭分明。他往往允许和弦外音对和声明晰度的干扰，有如霎时出现的浓云笼罩，以此造成“光”和“色”的明暗变化。在乐曲的展开过程中，这种和声色泽的转换，自然反映着浪漫主义在情感上的迭宕起伏。

例 275

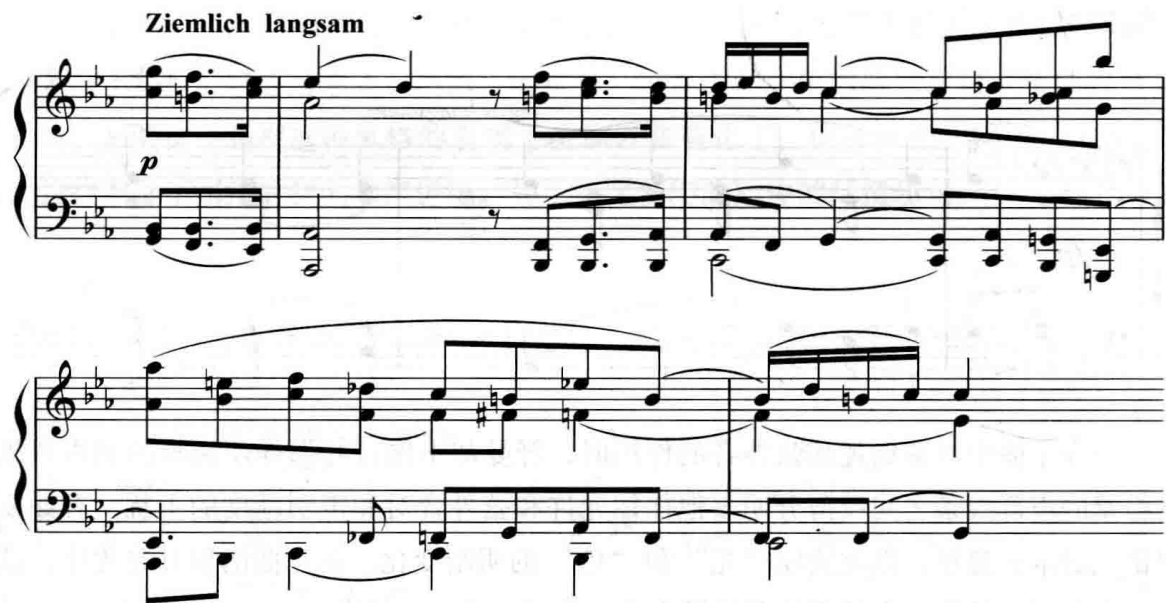
舒曼：儿童曲





例 276

舒曼：儿童曲《冬日》



从以上各例我们可以十分鲜明地看到，由于浪漫主义的作曲家各自都有着自我表现的强烈要求，使他们仍旧在共同沿着一个总的和声统一规范的前提下，每个人具有表达自己个性的不同和声手段。这样，同一时期中各个作曲家所创建和声语言技法之间的差异，则直接作用于每个人总的音乐风格的形成，反映着各自不同的精神风貌。

比肖邦和舒曼又晚一年出生的李斯特，也许是一位更勇于向传统挑战的革新家了。他创建了交响诗的新体裁，从而把浪漫主义的思想内涵更进一步交响化。他的更深邃的浪漫主义艺术观驱使他去追求更加新颖多样、更富色彩性的和声语言。一个实际上已存在久远但一直不被人们注意——或者说是有意回避的音响素材增三和弦却在李斯

特的音乐中放出异彩。

应该说,自从16世纪和声小调出现以后,增三和弦作为调式自然音结构的一部分,事实上已存在了。但由于和弦结构的暧昧性(极易通过等音变换而改变原来的功能性质)和音响色彩的特殊性(远离自然泛音的协和性而不易与一般风格相融),使我们难以在音乐中见到它的踪影。不过,我们还是在16世纪的《经文歌》中明确地听到了它的声音。

例 277

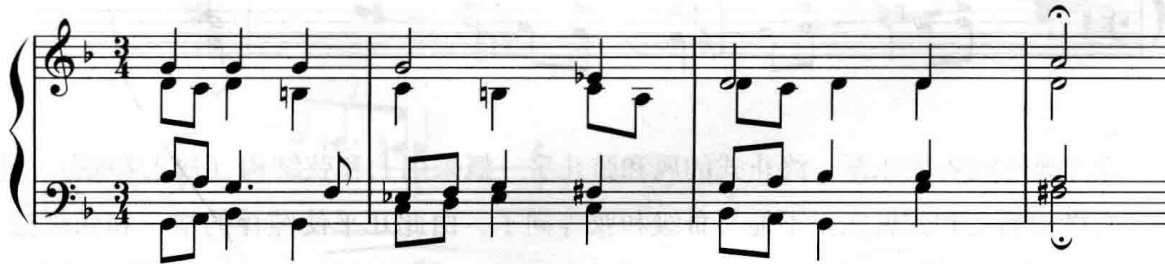
维克多利亞: 经文歌



一个多世纪以后,我们从巴赫的圣咏中又更清晰地见到它。下例中建立在降E音上的增三和弦,是在主调s小调中离调到下属调(c小调)时副调中的Ⅲ级和弦。它是由三个声部各自的自然流动,通过对位化的线条进行集合而成的,它的出现顺理成章,增三和弦的特殊音响赫然触动我们的耳膜。

例 278

巴赫: 圣咏203



下例第2个八分音符上的增三和弦虽然仍属在声部流畅过渡中自然形成的,但为什么不将次中声部的升C音移到第3个八分音符上,使之从正拍进入? 这样不是更规

整吗？可见巴赫特别利用男高音声部的切分节奏提前半拍引进导音升C，从而造成增三和弦的音响，看来这确是有意安排的。

例 279

巴赫：圣咏241



从这里我们看到，和声小调Ⅲ级增三和弦在四声部中重复了调式的属音，借以强调它固有的属功能性质。伴随着大小调体系和声功能的成熟与规范化，Ⅲ级增三和弦便逐渐转化为六度属和弦的意义。Ⅲ级和弦的根音则只作为附加在属和弦上的一个高声部的旋律音，与属和弦的根音构成六度音程。

例 280

巴赫：圣咏324



及至维也纳古典乐派，终止式的属和弦几乎一概采用七和弦结构（属七和弦）。这样，六度的属七和弦就完全不能与Ⅲ级和弦等同了，由此几乎使纯粹的增三和弦灭迹。但是，增三和弦的音响则可能以新的方式表现出来。如在下例中，导入下属和弦的两个半音式的倚音与下属和弦的五音首先撞击出增三和弦的音响。我们也可以认为它是下属和弦的升高五音副属变音和弦（ $^{♯}p_6/S$ ）

例 281

莫扎特：第3钢琴奏鸣曲K.281



现在我们所要述及的，是 19 世纪中前叶浪漫主义成熟时期的和声语言。在这和声大调与下属功能同时被开发的岁月里。赋予增三和弦以和声大调Ⅵ级和弦的意义将更加符合新时期和声思维的要求。李斯特则大胆地将它引进到变格终止中。于是，变格终止的内容被进一步扩展了。用大调的降Ⅵ级音以低声部大三度和弦关系的进行所构成的变格终止，比起古老正规的以下属音为低音的四（五）度关系的终止形式，有着更加浓郁的色彩性。

例 282

李斯特：第104彼特拉克十四行诗





终止式的和声构成形式，总是代表着一个特定历史时期和声语言的典型特征，它有如当时和声全貌的一个缩影，成为浓缩整体和声的规范。因此，终止式往往是反映和声新的发展变革的最为敏感的部位。除了从上例（李斯特作于1846年以前）中我们所见到的在补充变格终止中加进和声大调的Ⅵ级增三和弦以外，我们将从李斯特的另一首作品（作于1848年）中看到终止式的更加复杂的和声处理。见下例：

例 283

李斯特：音乐练习曲

Allegro affettuoso

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef staff and a bass clef staff. The second system features a complex, rapid passage in the treble clef staff, marked with an 8va (octave) sign. The third system continues the piece with a more melodic line in the treble clef staff and a supporting bass line. The fourth system concludes the piece with a final chord in the treble clef staff and a sustained bass line.

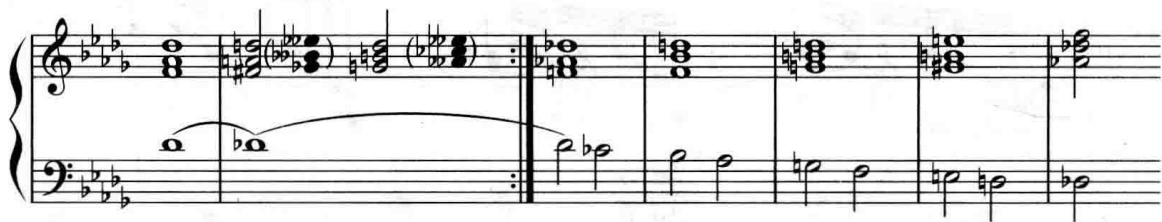
The image displays four systems of musical notation, likely for piano, in the key of G major (one sharp). The notation is arranged in four systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs joined by a brace).
- The first system shows a piano introduction with a treble staff containing a whole note chord (G4, B4, D5) and a bass staff with a descending eighth-note scale (G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3).
- The second system continues the piano texture, with the treble staff featuring a series of half notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) and the bass staff with a descending eighth-note scale (F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3).
- The third system is marked *armonioso* and features a treble staff with a series of half notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) and a bass staff with a descending eighth-note scale (E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3).
- The fourth system continues the piano texture, with the treble staff featuring a series of half notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) and the bass staff with a descending eighth-note scale (D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3).

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of piano and arpeggio notation.

- System 1:** Features a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The tempo marking is *poco*, followed by *a*, then *poco*, and finally *ral* (rallentando) with a dashed line indicating a gradual slowdown.
- System 2:** Continues the piano part with a treble clef and a bass clef. The tempo marking is *len* (lento), followed by *tundo* (tutto), and then *ral* (rallentando) with a dashed line.
- System 3:** Features a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The tempo marking is *più lento*, followed by *quasi Arpa* (quasi arpeggio). The tempo marking is *più lento*, followed by *quasi Arpa* (quasi arpeggio).
- System 4:** Continues the piano part with a treble clef and a bass clef. The tempo marking is *più lento*, followed by *quasi Arpa* (quasi arpeggio).
- System 5:** Features a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The tempo marking is *rit.* (ritardando) with a dashed line.

在此例的完全终止以后，主持续音占据了4小节半。中间两次插入那不勒斯和弦和它的下属和弦所构成的副调（D大调）变格关系进行。值得注意的是，副调下属和弦（C大三和弦）与主调（降D大调）主和弦之间是最疏远的三全音关系。李斯特在这里不加任何媒介地直接将它们并置在一起。以后，从主持续音结束前的主和弦开始，发展出一个十分特殊的模进关系。模进动机的和声构成为 $D-D_2-D_{sVI}$ ，然后又以第3个和弦为起点再继续重复这一功能进行，直到最后回到主和弦为止。于是低声部便形成一个与半个多世纪后巴托克所创建的综合调式性音阶相同的音列结构——半音加全音的八声音阶。最后，以全部下属功能和弦作连续下三度进行（ $T-SVI-S-sII-T$ ），形成变格功能的绝对优势。在反复这一功能进行时，又将VI级和弦改变为降VI级大三和弦（同主音小调VI级和弦的交替），超前地预示了19世纪后期广泛流行的 $T-sVI$ 的色彩性和声关系。末尾两个和弦（F大三和弦—降D大三和弦）即是 $T-sVI$ 在上方大三度位置上的再现。下面是例283自第3小节至第9小节开头的缩写图式。

例 284



此前我们已经论述过，自从减七和弦以及之后的增六和弦被广泛使用以后，等音变换的手法便相应产生，它给音乐带来短暂的扑朔迷离之感。如过去所示，在开始使用等音转调时，主要使其发挥一种特殊的音乐效应，即有意造成调性短暂的暧昧不明，然后以一个意外新调性的明朗显现告终。

浪漫主义潮流来到以后，由于作曲家们的创作思维更趋活跃，艺术表现更加不受约束，调性关系得到更宽阔自由的展现，于是，等音转调手法也就不拘泥于乐曲的特殊表现环境，而逐渐成为音乐主体中的通常角色了。这在莫扎特借助较浓郁的半音化和声手法来表达一种特殊艺术情调的幻想曲中，便可发现等音转调手法的频繁应用。因为对于“幻想曲”来说，顾名思义便可得知它是一个浪漫意味较浓的体裁品种。

贝多芬的《田园》交响曲是一部富有浪漫气息的作品，情感深厚、优美动听的旋律充满全曲。在这延绵不断的曲调流动中，我们便可听到等音转调的手法顺畅地引导着调性的穿梭转移。

例 285

贝多芬：第6交响曲

The musical score is written for piano and violin. The tempo is marked **Allegretto**. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems. The first system shows the piano part with a **più p** marking. The second system features a **ff** (fortissimo) marking in the piano part. The third system begins with a **pp** (pianissimo) marking in the piano part. The violin part consists of a single melodic line with various articulations and phrasing. The piano part provides a rhythmic and harmonic foundation with complex textures, including sixteenth and thirty-second notes.

上例中的等和弦转调虽然表现在旋律的流畅进行中，但这里毕竟仍是发展部中调性起伏动荡的不稳定区域，音乐起着逐渐导回再现部主题的连接过渡作用。而在下例中，等音转调则处在音乐最抒情的部分。舒伯特在“未完成”交响曲第Ⅱ乐章的副部里，两次采用属七和弦的等音转调，意味深长地把这段音乐的浪漫情调表达得淋漓尽致。

例 286

舒伯特：第8交响曲，D759

Andante con moto

The musical score for Example 286 is presented in four systems. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system shows a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The third system starts with a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes a decrescendo (*dim.*) and ends with a pianissimo (*ppp*) dynamic. The tempo marking is **Andante con moto**.

在浪漫气质更为典型的李斯特的音乐中，等音转调更是随处可见，甚至可以认为这是他的个性化特征的表现。下面举出李斯特于 1851 年创作的一首练习曲为例。乐曲开始的第 1 句末尾，便以减七和弦为媒介，通过等音转调顺畅地将第 2 乐句引入新调。第 10 小节又以减七和弦通过等音变换在次一小节转回原调。特别要指出的是，即使在调性本身明确的片段中，旋律也借助丰富的和弦外音来形成蜿蜒曲折的流动线条，给音乐造成一定的朦胧感。当较长时值的持续一个富有色彩性的和弦时，如第 8—9 小节的那不勒斯和弦，则又用它的和弦分解音与附在和弦外音一起，派生出生动的旋律，以至在某种程度上使该和弦有了独立调性（主和弦）的意义。第 10 小节作等音变换的减七和弦又以同样的手段加以润色。所有这一切，使这个和弦数量不多的音乐片段有着丰富的调性色彩变化。

例 287

李斯特：练习曲

Andantino

dolce, con grazia

espressivo

poco rallentando

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats). The first system begins with a bass staff containing a series of chords and a melodic line in the right hand. The tempo/mood is marked *a capriccio* and *dolce.*. The second system continues the melodic line in the right hand, featuring a triplet of eighth notes. The third system shows a more complex melodic line in the right hand, including a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. The tempo/mood is marked *cresc. ed acceler.*. The fourth system continues the melodic line in the right hand. The fifth system begins with a new melodic line in the right hand, marked *Un poco animato* and *dolce.*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

我们说过，从维也纳古典乐派开始，由于和声体系的强大约束力，在多声音乐中形成旋律与和声之间紧密的相互依存关系。而在浪漫主义和声语言的个性化发展中，这种依存关系则又开始逐渐趋于松散了。尤其当和声上仍固守成规，但旋律却作自由无羁的翱翔时，我们又会发现旋律与和声相结合的某些微妙之处。如下例第5小节，终止四六和弦似乎已完全脱离了旋律的暗示。也就是说，如站在旋律的立场上，过去从未有人将这样的声部线条赋予终止四六和弦的功能意义。而在这里，一种空前的结合关系展现了肖邦独具的和声笔法。这反映出和声与旋律在结合关系上的一种新思维。在这种新开拓中，不断产生出各种丰富的和声处理方法，由此而导致艺术中的新风格层出不穷。

例 288

肖邦：《圆舞曲》作品64之2



第五篇

“古典”与“浪漫”合流涌进

I. 调性扩张与意外进行的历史演进

尽管浪漫主义“自由化”的和声思维使古老的和声“大树”生长出繁茂的枝叶，并开始绽放出各种绚丽花朵，但这巨树的主干却仍然按照它本身的特性和形态继续生长并逐渐粗壮起来。这即是说，古典式的和声功能逻辑关系仍在其原有的规范模式基础上向前发展着。它的主要表现形式是副调和声功能的成熟与繁衍。例如，我们从门德尔松于1829年创作的一首《无词歌》（见下例）中便可看到，在副调的属功能和弦前面扩充出下属功能和弦——副下属功能 $S II_5$ 。这意味着仍在主调控制下的副调，其功能关系逐渐走向成熟完备。此例中，副下属 II 级五六和弦是在主调调式自然音中悄然生成的，它并未突破主调（A大调）的自然音列而引进新的调外音，表面上仍保持着主调导音五六和弦的原始结构。但由于该和弦没有按风格习惯将调式 VI 级音（内声部的升F）降低，使其成为典型的减七和弦 $D VII_5$ ，这便使它失去作为主调导五六和弦的意义而演变成半减七和弦结构的典型 $S II_5$ 了。

例 289

门德尔松：《无词歌》，作品19之4

Moderato

舒曼在其钢琴协奏曲中所采用的下属和弦的下属 II 级二和弦 $s II_2/s$ 则通过主调的

降Ⅱ级音（降B）鲜明地突现出来，由此导致作品的和声色彩更趋丰富并逐步走向复杂化。

例 290

Allegro affettuoso

舒曼：钢琴协奏曲



我们早已知道，变格功能的发展代表着浪漫主义发展的新趋向。那么，它必然也要显现在调性扩张的过程中。我们从下例舒伯特于1828年创作的作品中看到，第4小节中下属和弦的下属和弦（重下属和弦）所作的变格进行（S—s/S—S）是与第2小节主调中的变格进行（T₆—S—T₆）相呼应的，使这一乐句表现为突现变格功能关系的协调发展。副调下属和弦特别采用了和声大调的小三和弦结构，这更增添了浪漫主义的幽暗情调。B音的重降也进一步加大了调扩张的幅度。

例 291

舒伯特：c小调钢琴奏鸣曲D.958





我们还可以从俄罗斯早期民族乐派作曲家格林卡 (Mikhail Glinka, 1804 ~ 1857) 的作品中看到这种变格功能风格的进一步发挥。在下面这首创作于 1835 年左右的作品片段中, 除了第 4 小节以降 B 音显著地突现出 II 级副调的变格进行外, 其他部位均在主调功能进行的基础上, 不同程度地在多处体现着其他音级关系上的下四度或上五度的相对变格关系 (见用方括弧所作的和声标记), 这使音乐有着笔法一致的统一格调。

例 292

Allegro maestoso

格林卡: 歌剧《伊万·苏萨宁》

Harmonic analysis markings for the first system:

- Measure 1: $[S]$
- Measure 2: T_6
- Measure 3: D
- Measure 4: S and II_5^6 / II

Harmonic analysis markings for the second system:

- Measure 1: $II / S / SVI$
- Measure 2: SVI
- Measure 3: S
- Measure 4: $T / S / D$



前面各例所展现的离调，无论是完全功能的，或只含变格功能的，它们都在副调主和弦上获得解决，使副调得到圆满肯定。然而我们有时亦可见到有如乐句半终止式的离调，即副调以疑问句的形式停止在不稳定的属和弦上，属和弦前面则往往扶持以下属功能和弦，这种情况较多发生在向大调Ⅵ级和弦进行离调时。如下例第4小节的Ⅵ级副调半终止。

例 293

In mässiger Bewegung

舒伯特：《为远方恋人的黄昏之歌》



我们注意到，上例第4小节的副属和弦（Ⅵ级和弦的属和弦）没有解决到副主和弦（Ⅵ级和弦），而是在这半终止的副属和弦之后，直接与主调的主和弦连接，这便在两个乐句之间构成意外进行。

在和声的历史发展过程中，和声的意外进行可以被认为是打破和弦序进常规模式的最为直截了当的手段。最初的意外进行也许可以说是从属七和弦向Ⅵ级和弦所作的

阻碍进行开始的，因为这是当初对唯一有确定倾向目标的和弦所作的违反常规的进行。然而早在莫扎特的音乐中，我们即可发现许多更为突出大胆的意外进行的应用。如下例第1乐句结尾属七和弦向重属导七和弦的“解决”，这是取代必然出现的主和弦所造成的绝对出人意料的进行。很明显，这一减七和弦的闯入，目的是使和声得以继续展开，以便在进一步延伸的乐句上完成最后的终止。

例 294

莫扎特：第40交响曲

Allegro

正如人们对不协和音响的逐步适应一样，某些意外进行由于不断广泛使用，也会使我们习以为常。等到完全失去意外感时，这种“意外”进行也就变成新的“规范”用法了。例如，属七和弦在阻碍终止所预期的Ⅵ级和弦出现之前，插入向Ⅵ级和弦进行离调的副属导七和弦，这样的进行已是人们所熟悉的了。之后将预期的Ⅵ级和弦又为Ⅱ级和弦的副属和弦所取代，这种以属功能和弦作连锁进行的手法，也早已成为和声语言中的典型模式。但在下例的连锁进行中，由于声部位置的调换与多重倚音（实际上是和声功能的延留）的应用，从而造成各自建立在短小持续音上的两个调性之间转换的效果，这便在一定程度上有了调扩张的性质，使和声语言的表现进一步复杂化了。

例 295

莫扎特：第36交响曲



II. 调基础的动摇与急进先锋瓦格纳及其后者

副调扩张与意外进行成为 19 世纪和声发展的一种趋势。不难想象，其直接后果便可能导致调性的暧昧、游移，构成调性发展的自我否定。大小调式和声体系最先被引导至这一边缘的作曲家便是德国歌剧改革大师理查德·瓦格纳（W. Richard Wagner. 1813 ~ 1883）

在浪漫主义发展的巨大洪流中，瓦格纳正是一个对人的精神力量的狂热崇拜者，他要凭借自己的精神意志去开拓所向往的无限“空间”，去创造一种前所未有的艺术境地。浪漫主义倡导各种艺术门类的相互融合，而瓦格纳在主观上正是顺应这一浪潮，在创作中集文学、戏剧、音乐、美术为一体，并以戏剧为主导，企图将传统的歌剧改革成适应他所追求艺术目标的“乐剧”，通过新的音乐手段来表达某种哲学思想与世界观，展示人的特有的精神意志。出于戏剧的艺术表现需求，音乐的成分、作用被极大地加强甚至夸大，但这强大的音乐覆盖力却又反而冲击了戏剧本身。于是，这种音乐

化的戏剧——同时也可以说是戏剧化的音乐，在戏剧与音乐各自的传统结构原则上都受到了冲击，似乎成了一种既互相粘合但又互相消蚀的特殊结合体。但无论如何，瓦格纳的作品是极具感染力的，不愧是令人赞叹的伟大杰作。

戏剧意识所牵动的音乐强化，势必驱动着和声语言的进一步创新与发展。于是，他在继承前人成果的基础上，把传统的和声技法推至空前未有的高峰。瓦格纳于 1857 ~ 1859 年间完成的乐剧《特里斯坦与伊索尔德》便是以调性扩张与意外进行为标志的和声复杂化发展的典型成果，同时也是展现他的独特和声风格、创作手法的代表之作。

为了加强全剧的统一性逻辑性与交响性，瓦格纳继承了法国作曲家柏辽兹（Hector Berlioz, 1803 ~ 1869）等先辈们创始的主导动机手法。在《特里斯坦与伊索尔德》中，著名的开篇 3 小节音乐（两个和弦）即成为整个戏剧的核心，在此基础上向上模进，构成主导动机的发展。

例 296

瓦格纳：《特里斯坦与伊索尔德》

Langsam und schmashtend.

The musical score for Example 296 is presented in three systems. The first system is marked *pp* (pianissimo) and the second system is marked *p* (piano). The third system is marked *cresc.* (crescendo) and *sf* (sforzando). The music is in 3/4 time and features a slow, sustained melody in the right hand and a more active bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#) and the tempo/mood is *Langsam und schmashtend.* (Slow and sighing).

这个主导动机的基本要素是低声部的下行半音，并在后一音上建立属七和弦，前一音的和弦可略有变化，但通常以重属带变音的法国增六和弦为主（如第2、6小节）。当高声部线条有细微差异时，也可配以别的和弦结构（如第10小节）。由于在主导动机的两个和弦上都附有半音关系的和弦外音而使音响复杂化。加之不稳定功能的悬念性质，使这一动机十分贴切地预示着爱情将遭磨灭的悲剧结局。

如上例所示，这个动机作了两次模进。在模进音组之间，高声部的旋律都是以同音来承接，即两组相交之处以间隔八度的同音来担负承前启后的作用。在和声上后一音组开始的单声部进行也都表现为前面音组后一和弦（属七和弦）的分解进行，构成以同和弦作音组之间的交接。但由于和声在功能上的无终性质（以不稳定的属七和弦结束）、半音和弦外音的装饰以及音乐速度的缓慢，使本来在调性关系上十分亲密的三个音组（a小调—C大调—e小调）变得效果暧昧，它们的发展趋向另人感到迷茫，颇有前景杳然之感。经过一段长长的调性动荡之后，瓦格纳利用连续意外进行使调性更趋含糊，最后达到几乎没有直接功能联系的和声发展。但在高潮急剧退落的末尾两个和弦，却又通过等音关系重新展现为核心动机。下面将歌剧前奏中第76至84小节以和声图式来集中展示这段音乐隐约可见的潜在调性与和声展开的无终性质。由于活的音乐是用带有丰富和弦外音的流动声部线条构成的，所以在删去旋律线条、取消节奏韵律的纯和弦连接中，就难免会显现出声部进行的某些不合理性。因此缩编的图式是难以确切说明音乐本来的艺术特性的。

例 297

The musical score for Example 297 consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains measures 1-3, with chords labeled C, g, and bB. The second system contains measures 4-6, with chords labeled bE, bE, and a. A bracket labeled '动机' (motif) spans the final two measures of the second system. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines.

在《特里斯坦与伊索尔德》全剧末尾的“爱之死”终场音乐里，作为瓦格纳和声语言特征的意外进行与调性扩张、分裂，则表现得更加淋漓尽致。下面是由带有高声部旋律的和声图式所构成的完整终曲音乐。

例 298

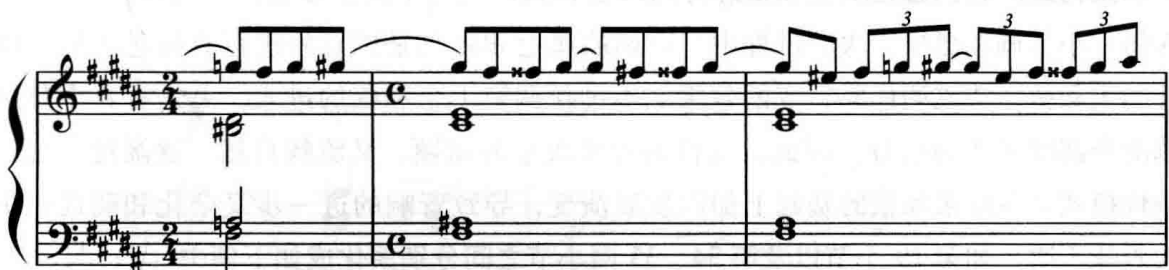
瓦格纳：《特里斯坦与伊索尔德》(图式)

The musical score consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system shows a melodic line in the treble and a more active bass line. The second system continues the melodic development. The third system features a more complex harmonic texture with many accidentals. The fourth system concludes the passage with a final cadence. The notation includes various note values, rests, and accidentals, illustrating the complex harmonic language of Wagner.



The musical score is written in G major (one sharp, F#) and 2/4 time. It consists of five systems of piano accompaniment. The notation is as follows:

- System 1:** Treble staff has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note G4. Bass staff has a half note G2, quarter note F#3, quarter note E3, and quarter note D3.
- System 2:** Treble staff has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note G4. Bass staff has a half note G2, quarter note F#3, quarter note E3, and quarter note D3.
- System 3:** Treble staff has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note G4. Bass staff has a half note G2, quarter note F#3, quarter note E3, and quarter note D3.
- System 4:** Treble staff has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note G4. Bass staff has a half note G2, quarter note F#3, quarter note E3, and quarter note D3.
- System 5:** Treble staff has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and quarter note G4. Bass staff has a half note G2, quarter note F#3, quarter note E3, and quarter note D3.





从例中我们看到，在前面部分，一个调性常只保持1个小节的长度，并且仅由两个和弦构成。它们总是从主和弦进行到属七和弦，成为半终止形态的开放性质。于是，在每一小节调性更换一次的过程中，前调的属七和弦总是以意外进行直接进入后一调性的主和弦，造成调色彩突变的效果。不过新调第1个和弦的进入，总是有着十分顺畅的声部线条作为引导。因此，调性的过渡既意外新颖，又流畅自然。逐渐地，这一调性模式又在原来和弦的基础上加以发展演变，导致音响的进一步复杂化和调性的更加暧昧不明。如第19小节以及第34、35两小节之间分别演化成如下例中（a）与（b）的和声进行：

例 299

Example 299 shows two systems of music. System (a) consists of two measures. The first measure has a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a bass clef with a key signature of three sharps. The second measure has a treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a bass clef with a key signature of two sharps. System (b) consists of two measures, each followed by an ellipsis. The first measure has a treble clef with a key signature of two sharps and a bass clef with a key signature of two sharps. The second measure has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp.

Harmonic analysis below the score:

System (a): [D] T₆ DVII_{2/0} D₃⁴ DVII_{2/5} [B]

System (b): T₆ [sII₃⁴ sVI_D]

从第 38 小节后半开始,和声又以新的素材形式,向音乐结尾部分过渡。两个外声部不断的半音进行造成的音域扩张,给音乐带来一步紧似一步的态势,和声进行也呈现出十分复杂的表征(其中的等音记谱则更增加了晦涩费解的成分)。然而不难看出,和声仍然严格依赖规范的和声“词语”向前展开。除了开始以连续不断的属功能不协和和弦展现出升 C 大调(大调的调式性质主要表现在旋律音调上)以外,之后的连续三个调性——升 F 大调、升 d 小调与 B 大调均由德意志增六和弦(B 大调的增六和弦多加一个降半音)进行到属七和弦或终止四六和弦的和声构成形式表示出来。现将此段音乐缩写成纯和弦的图式如下:

例 300

Example 300 shows two systems of music. System 1 consists of three measures. The first measure has a treble clef with a key signature of three sharps and a bass clef with a key signature of three sharps. The second measure has a treble clef with a key signature of two sharps and a bass clef with a key signature of two sharps. The third measure has a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp. System 2 consists of three measures. The first measure has a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp. The second measure has a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp. The third measure has a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef with a key signature of one sharp.

Harmonic analysis below the score:

System 1: [G] D₅⁶ DVII₂ D₇ [F] ^{#1} sII₃⁴ ^{b3} DVII₅⁶/_D

System 2: T₄⁶/_D ^{b3} DVII₇/_D [d] ^{b3} DVII₅⁶/_D D₇⁽⁶⁾ D₇ D₂ [B] ^{b3} DVII₅⁶/_D D₇

从第 44 小节开始，低声部由下属音（下属和弦与导音三四和弦）向调式Ⅲ级音（主六和弦）的半音下行（与核心动机低音相同）作了多次原地摇摆，似乎是一种暂时的犹豫和等待。4 小节之后，音乐开始继续向最后的高潮冲刺。和声以 B 大调为出发点，以向上二度的关系进行调性的依次转移。通过升 c 小调、升 D 大调、E 大调，达到升 F 上的属持续音（正式回到结尾的主调 B 大调）。每一调性虽然都以正格功能关系明确表示出来，但都只有两小节的短暂时值。加之低声部建立在半音的迂回下行关系上，高声部又是以细碎的音符不断向上延绵推进，而没有表明调性的爽朗音调，因此这些过渡的调性也只是隐约可见，起着延宕（也是期待）最后光辉顶峰到达的作用。

瓦格纳为了体现个人在乐剧创造中的艺术趣旨，同时也基于服从该剧的内容性质和具体情节，在这一作品中，创造出一种可以说是史无前例的和声笔调。无终止的旋律与织体使人们难以辨识和划分细小具体的音乐段落；调性的频繁转移又使我们无法静立在某一个部位上，以使用听觉去仔细体察它的细节。当我们聆听这部作品时，确实有如随着翻滚的波涛任其荡漾于无际的大海之中。这一伟大杰作的出现震惊了当时的艺术界。赞叹之余，却无人敢于立即承袭效仿。就连瓦格纳自己，也由于其创造过于超前而暂时止步，以后的作品均未再继续发展和突破这部乐剧所达到的境地。

诚然，一切事物的发展总是循其内在的规律性有序地向前演进。在量的缓慢积累以后，总会以质变的形式跃入更高的层次中。瓦格纳在 19 世纪中叶所达到的这一步，必然是他的前辈走过的路程所引导的结果。那么，《特里斯坦与伊索尔德》锐利锋芒的显露，虽暂有所收息，但其创造成果无疑已孕育在艺术家们的创作灵魂中。等待时日，音乐艺术的新业绩必然会展现于未来的一旦。

于是，我们可以观览一下几十年后同样是大小调式和声的新表现。下面是选自法国作曲家弗兰克（César Franck, 1822 ~ 1890）作于 1866 年的钢琴与小提琴奏鸣曲第Ⅱ乐章主部主题中的一部分。

例 301

弗兰克：A大调钢琴与小提琴奏鸣曲

Allegro

The musical score is written for piano and violin. It begins with a forte (*ff*) dynamic. The tempo is marked **Allegro**. The key signature is one sharp (F#), indicating A major. The time signature is 3/4. The score is organized into three systems. Each system contains a single treble staff for the violin and a grand staff (treble and bass) for the piano. The first system shows the initial melodic and harmonic development. The second system continues the melodic line with some chromaticism and includes a fermata in the bass line. The third system shows further melodic elaboration and harmonic support in the piano part.



例中表明，乐曲的和声仍建筑在传统规范的功能关系上。游移闪现的短小调性依然显示出严谨的结构功能性质。意外进行也为和弦的更替变幻增加光彩。此外，作曲家又往往采用和弦外音式的但极富于色彩效果的线条运动。这一切，加之动荡、活跃的织体形式，使这段音乐十分富有生气。也许由此体现了法国音乐所特有的一种气质吧。

现在，让我们再选择一首正统奥地利式的作品。下例是作曲家安东·布鲁克纳（Anton Bruckner, 1824 ~ 1896，奥）作于 1891 年至 1896 年之间的第 9 交响曲中第 II 乐章的主题。

例 302

布鲁克纳：第9交响曲



在这段音乐中，我们感到对某些和弦功能性质的确定是十分困难的。有些和弦似乎可以以不同的功能意义归纳到不同的规范关系中去。这说明处于 19 世纪末的这首作品，在和声关系的复杂程度上，亦即调性展现的暧昧性和游移性上，比 40 年前瓦格纳的音乐更进了一步。

曲中第 1 个和弦出现在第 2 小节，它与旋律中的升 A 明显地结合成 E 大调的重属增六和弦（德意志增六和弦）。这一功能的显示与开头两小节旋律音调的调性感是十分吻合的。以主音为低音的转位形式，明显地起着确定主调调性的作用。随着旋律的进行，和弦中的升 A 音消失，遗留下的和声成为 C 作根音的六和弦。作为 C 大调的主六和弦，其向下一和弦的进行是十分顺畅和常见的，但在功能关系上却具有一定的暧昧性：它可能是和声大调的 II 级七和弦（旋律中的 G 音是向和弦五音解决的上行倚音）；亦可能看做是属三四和弦（中声部的 C 音是不作解决的延留音）。在这两种推断中，前一种假设更趋合理。因为此后的低音进行，明显地显示出这是从下属功能的 II 级和弦出发，经过重属增六和弦向属七和弦进行的完全功能结构关系。在这个过程中，低音

A 上的和弦较难肯定其准确的和弦性质。内声部的降 E 使其成为减和弦。但有人认为它也许是未作解决（向上半音）的倚音（采用等音记谱）。增六和弦之后的属七和弦是降低和弦五音的变和弦性质。其所以将变音降 D 记成升 C，是因为要用等音和弦作媒介，通过升高和弦三音（升 E）的导三四和弦（变音和弦）的功能意义，使音乐立即转入 D 大调。我们看到，这一调性是用属功能的导音七和弦，而低声部却是以下属音为基础的变格进行模式完成的。下一小节升 f 小调的确立仍然采用了相同的手法：即以 D 大调的 VI 级和弦取得新调下属和弦的功能意义后，再用导音三四和弦以低声部的变格终止形式解决到主和弦。事实上，第 3 小节的两个和弦同样隐约地暗示了这种进行关系，从而使我们感到这一特殊的变格功能关系似乎是作曲家在这段音乐中所展示的一种特定和声词语。

至此我们感到，上例音乐中所显示出的这种和声面貌，似乎已使大小调体系的“调性音乐”临近勉强维持调性统一的尽头。这当然仅指基于调性扩张这一手段所导致的调性暧昧含混的后果而言。事实上，促使调性趋于分裂以至瓦解的，尚有除了调性扩张以外的诸多因素，如和弦结构的复杂化、和弦外音应用的自由化、和弦进行的非功能化（偶然化）以及声部线条的自由趋向成为和声进行的主导方面等（这些和声手段又会促成丰富多样的新风格出现）。然而，即使仅仅由于调性扩张而使和声语言发展到这种近乎极限的边缘地带，已经足以使作曲家们考虑到如何寻求出路的问题。而事实上我们已经能从 19 世纪中下叶的音乐中嗅到一种与大小调风格迥然不同的新气息。这便是自然调式的回归。

第 六 篇

面对“尽头”，另辟“蹊径”

——自然调式的回归

I. 非力度性的自然音和声

回顾历史，我们是清楚的：在多声音乐成长的过程中，和声语言是在古老的多种自然调式的土壤上产生，并逐步发展成熟起来的。这种根基于自然调式的和声是简朴自然的，一时还不受某种严格法规的约束。各级上的自然三和弦平等自由地连缀成一个调式和声结构的整体。我们可以从例 56 所摘录出的英国作曲家道兰德的埃尔曲片段看到 16、17 世纪之间调式和声的基本形貌。

然而正如我们所知，进入巴洛克时期以后，随着调观念的强化，和声便在调式结构功能的驱使下逐渐走向一种“极权”式的体制。至 18 世纪中下叶维也纳古典乐派成熟时期，这种大小调体系和声可以说达到了绝对规范的程度。此时的音乐中，调式哪一级和弦应是怎样的结构形态、什么功能地位、采取怎样的走向以及是否经常出现等等，这一切都受一个完整的法则体系所控制。在这种风格下，我们几乎难以听到大调Ⅲ级和弦的声音。

直到 19 世纪后期，这样的和声在逐步复杂化的道路上，已发展到自我膨胀的极限，几乎行至尽头，接近调性瓦解的边缘（调性的扩张、分化所呈现出的细小调性碎块的连缀）。这时，去寻求和开辟另一条和声发展的新渠道自然是理所当然之事。但实际上，早在新兴的浪漫主义初期，即已开始对新的和声途径（实际上是古老的自然调式和声）进行探索了。我们从德国浪漫主义歌剧的创始人韦伯（Carl Maria Von Weber, 1786~1826，德）于 1817 至 1821 年间所作歌剧《魔弹射手》中，又听到了这一久别的声音：DⅢ—SⅥ的和声进行。

例 303

韦伯：歌剧《魔弹射手》



大调Ⅲ级和弦向Ⅵ级和弦的进行并不合维也纳式和声序进的常规，因为这有以 d—t 的功能关系形成Ⅵ级音上自然小调的嫌疑，从而动摇了在自然音范围内只树立主调单一调性的大小调和声体系的基本准则。但此处由于仍受当时主流风格的控制，没有在Ⅵ级和弦上使用根音旋律位置，因而Ⅵ级音上的交替调式尚未形成。

十几年后的 1833 年，肖邦又在他的第 6 夜曲中展示了如下一段新颖而优美的和声：

例 304

肖邦：第6夜曲，作品15之3



在这里，基本调性当然是 F 大调。但其中第 1 至 4 小节与第 9 至 12 小节明显有着 d 小调的倾向。其调式性质是与 F 大调同一自然音列关系的平行自然小调。此外，在低声部其他音级上呈现出的某些上四度进行（第 5、6 小节之间与第 6、7 小节之间）也隐约地显示着某种自然调式的正格功能关系。这便是自然调式和声所具有的一个明显的特征——同一音列中各个不同调式相互交替的主音游移性。然而在肖邦的音乐中，尽管有时注入了十分典型的自然调式和声表现手法，但由于它仍处于浪漫主义的中前期，因而大小调体系仍旧是他和声语言的基础。从上例中我们即看到，第 9 与第 13 两小节中典型大小调风格的功能结构 $s-D-t$ ，与其前后自然调式特点的和声，互相结合得多么自然、完善。

除了同一自然音列中各种平行调式的相互交替、转移这一基本特征外，被大小调力度性和声所排斥的向上三度关系的和弦进行，也被解除“戒律”，并且成为自然调式和声中富有柔美特色的手法。19 世纪德国作曲家勃拉姆斯（Johannes Brahms, 1833 ~ 1897）虽然是一位崇尚古典主义精神，具有高雅而庄重气质的杰出大师，然而时代的培育仍使他在笔下写出如此富于浪漫色调的和声语句。

例 305

勃拉姆斯：f 小调钢琴奏鸣曲，作品 5



在这短小的音乐片段里，和声没有表现出任何严谨规范的力度性功能关系，而是以两次向上三度和弦关系的松弛对置，以及两对和弦之间 D III—S VI 的进行所呈现出的自然小调因素，为这短短的 4 小节音乐带来特有的温柔情趣。

于是，这种使和声从严谨而强劲的大小调风格解脱出来的和弦关系——上三度进行，便成了和声语言中另一风格领域的规范化手法。就连善长在和声上作激烈宣泄以造成强大戏剧冲突的瓦格纳，有时也在特定的情况下，采用这一和声进行，以满足某种戏剧内容表达的需求。如下例所举瓦格纳的歌剧《罗恩格林》中圣杯的主导动机，便在弦乐的高音区以 T—S VI—T 的飘渺音响揭开全剧的音乐，立即把我们带入崇高而圣洁的艺术氛围中。

例 306



在这一和声进行中，VI级和弦当然仍代表着下属功能性质。作为变格功能关系，它自然不像传统的 S 或 S II₅ 和弦那样庄重、沉稳和有份量，而总是散发着一股轻柔而淡雅的气息。特别在格调较活跃的音乐中，它更显得松弛轻巧。下例摘自 19 世纪法国作曲家古诺（Charles Gounod, 1818 ~ 1893）作于世纪中叶的歌剧《浮士德》中的一段。风笛似的和弦以 T 与 S VI 的连续反复，衬托着牧童歌调的旋律，描绘出一个十分清新的田野景象。

例 307



这样，大调的Ⅵ级和弦便完全可以在建立一种新的和声风格中取得变格终止下属功能的正式位置了。挪威民族乐派作曲家格里格（Edward H. Grieg, 1843 ~ 1907）在为易卜生的戏剧《培尔·金特》所作配乐中的“朝景”一曲里，便以Ⅵ级和弦作为变格终止的下属功能代表，并且自由地采取了过去极少应用的六和弦与四六和弦形式，十分贴切地反映出该曲所描绘的清晨大自然的安谧宁静气氛。

例 308

格里格：《培尔·金特》（“朝景”）

Più tranquillo

在低音以三度音程构成的变格进行中，某些俄罗斯学派的作曲家有时仍然采用调式Ⅳ级上的下属正三和弦，以六和弦形式构成 $S_6-T(s_6-t)$ 的进行。虽然和弦本身仍是正统规范的 S ，但因它的转位形式及由此而带来的上三度进行，而使和声力度大为柔化了。原来由低声部四（五）度关系造成的稳健庄重格调（甚至带有某种程度的宗教气息），现在变得流畅柔顺，并具有一定的民俗风味。

例 309

柴科夫斯基：《晨祷》



以后，松软的三度和弦关系甚至“侵犯”到正格终止式中，形成一种极不寻常的特殊正格终止，它表现出对传统和声法规更大的挑战。下面是捷克民族乐派作曲家德沃夏克（Antonin Dvořák, 1841 ~ 1904）作于1880年的乐曲片段。在这里，似乎向我们同时展示出其积极的开创性与审慎的探索性两个方面。因为在4小节乐句的两次陈述中，第1次采用了D—T的常规终止形态。而在重复这一相同的旋律时，却在最后改配成DⅢ—T的特殊正格终止的和声。这似乎表明德沃夏克是以十分谨慎的态度进行和声思维的开拓的。而两句之间这一对比的和声处理，就更加衬托出后者的新颖和大胆。

例 310

德沃夏克：《田园诗曲》

Allegro non tanto

俄罗斯作曲家柴科夫斯基（Peter Ilyich Tchaikovsky, 1840 ~ 1893）虽然不是民族乐派（五人“强力集团”）中的成员，但从广义上讲，他的音乐里是渗透着民族精神的，甚至可以说，他的艺术是依附于整个俄罗斯人的灵魂进行创作的。从下面节选的非伴奏合唱《夜莺》中，我们感受到强烈、浓郁的俄罗斯民间气息。在旋律的调式结构及其风格特性的条件下，产生了与其天衣无缝、融成一体和声。它反映出最为典范的自然调式的和声风貌。如果不依靠曲终的结束和弦，我们恐怕难以确定作品的基本调性——D 大调抑或 b 自然小调。看来，对于自然调式风格的和声来说，重要的似乎不一定是调性主音的绝对位置，而是容纳和控制所属各级调式的共同“场”——七声自然音列。

例 311

柴科夫斯基：合唱《夜莺》

Andante molto

ff

rit.

ppp

通过对不同民族和不同艺术特色作曲家作品的了解，我们已经领会到 19 世纪中下叶和声语言在自然调式影响下所带来的风格演变。虽说从外在的结构形态上，表现为古代教会调式和声的复兴，但实际上，这种发展演变的内涵要深刻得多。因为它体现着在社会变革的新形势下，人们文化观念的转变。自然调式的兴起代表着民族意识的觉醒。因此，19 世纪中后期的自然调式和声在风格上与 300 年前是绝然不同的，甚至可以说是对立的。在旧时期，自然调式和声往往是以表现教会生活为主，多是宗教性的。而这时却散发着田野的清新气息，因为它是来源于民间，体现着民族的文化情趣，因而是世俗的。此时在许多国家先后出现的民族乐派代表人物，便是这个新浪潮中和声改革的先锋和主力军。下面我们从俄罗斯民族乐派的继承人里亚多夫（Anatoly Konstantinovich Lyadov, 1855 ~ 1914）的《乡村玛祖卡》中即可感受到这种明显的新特征。

例 312

里亚多夫：《乡村舞曲》

Allegro

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system is marked 'Allegro' and 'p' (piano). It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system introduces a 'f' (forte) dynamic in the bass staff. The third system continues the melodic and harmonic development.

此例从旋律的整体上说是 d 多利安调式。但开始 8 小节（以 4 小节为单位的反复）却两次结束在 A 音上，从而构成向同音列平行关系的音 a 爱奥利亚调式的交替，但是和声仍从全曲统一的 d 多利安结构上开始。于是在前 8 小节中便出现了旋律与和声之间不同调性的异调结合。在后 8 小节中，虽然旋律与和声共同一致地两次结束在 D 主音上，但在乐句结构内部，旋律的 G 音与和声中相应的 C 和弦在一定程度上被强调。所有这些表现形式，无论是横向运动中的调式转移，还是纵向结合中旋律与和声的异调重叠，加之乐曲总的精神气质，都充分展示出民间世俗音乐的浓郁格调。

我们从不同的角度将 19 世纪中后期自然调式风格的和声笔法与此前维也纳古典乐派的和声语言作一对比，或许会使我们获得教益。

下面两例是分别由贝多芬和俄罗斯民族乐派作曲家穆索尔斯基（Modest Petrovich Musorgsky, 1839 ~ 1881, “强力集团”成员）引用同一首俄罗斯民间旋律相距半个世纪所作乐曲的片段。从和弦的选用、和声功能运行的逻辑以及调思维的表现方式，都显示出两例在和声语言上有着多么大的距离。两位作曲家基于对旋律的和声内涵绝然不同的理解，而采用各自的和声思维方式来塑造自己所需要的艺术形象。由于两者产生于不同的时代，它们都反映了当时的文化思潮背景，因而都表现了各自不同风格的艺术美。

例 313

穆索尔斯基：歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》

Allegro moderato



例 314

贝多芬：第8弦乐四重奏

The musical score for Example 314, Beethoven's String Quartet No. 8, is presented in three systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system is marked 'Allegretto' and 'sempre p'. The second system is marked 'Legato' and 'sempre p'. The third system continues the piece. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

下面两例也是相距约 50 年的作品，它们均为大型作品结束前的收尾部分。贝多芬的《田园》交响曲虽属纯粹抒情之作，但它仍采用了维也纳古典主义时期充分显示功能力度的大小调风格和声语言，并完美恰当地表现了音乐特有的内涵与意境。古诺的歌剧《浮士德》的终场合唱虽然为全剧结束带来宽宏气势，但所采用的和声语言反而是自然调式化的。和声结构本身并不富于天然的内在倾向力，音乐的气势只体现在混声合唱与全体管弦乐器所具有的丰富音响上。这便是时代所赋予和声艺术的变革与演进。

例 315

Allegretto

贝多芬：第6交响曲

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of music. The first system shows the piano part with a *pp* dynamic and the voice part with *sotto voce* and *cresc.* markings. The second system features a *f* dynamic in the piano part and a *sotto* marking in the voice part. The third system has a *voce* marking in the piano part. The fourth system includes a *p* dynamic in the piano part and a *dimin.* marking in the voice part. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

例 316

古诺：歌剧《浮士德》

Moderato assai

ff

The musical score is written for piano accompaniment. It begins with the tempo marking 'Moderato assai' and the dynamic marking 'ff'. The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff. The piano accompaniment features a series of chords and a triplet in the right hand. The second system continues the piano accompaniment, with the right hand playing a triplet and the left hand playing a series of chords. The score ends with a final chord in the right hand and a sustained chord in the left hand.





II. 自然调式风格和声的音响发展——调式的交替、融会

任何一种和声语言风格都将随着历史的演进开拓自己新的前景，使其从原来的基地出发，走向更丰富、更完善、更高层的境地。因此，在自然调式基础上建立起来的19世纪和声新风格，也如大小调和声所走的道路一样将继续面向未来进一步发展自己。如果说，由巴赫所代表的后期巴洛克风格和由海顿、莫扎特以及贝多芬所代表的维也纳古典乐派共同建立起来的大小调式和声规范，是以调性扩张为其主要发展手段的话，那么，19世纪由浪漫主义作曲家启蒙奠基，而主要由民族乐派大师们所完成的自然调式风格的和声体制，则主要采取不同调式的相互交替融会，作为发展演进的主要方式。前者是力度性的，而后者则是色彩性的。

我们十分清楚，古时对“辟卡迪”大三度的应用，是以协和的大三和弦（小三和弦在当时被认为是不协和的）促使音乐在结束时更具稳定感为主要目的。但由此产生的调式突然改变必然也带来调式交替的色彩效应。实际上，维也纳古典乐派的作曲家早已意识到这种意义了。如作品中所常见的用同一音乐材料作大调和小调对置交替的处理，便是明显地突出调式色彩对比的例证。

例 317

莫扎特：第38交响曲



如果说前例主要还是体现在旋律音调上的调式变化，那么在下例贝多芬的音乐中，调式的对比则更多集中在和声上了。和弦结构上的大小相交，自然更突现和声上的色彩性。

例 318

贝多芬：第21钢琴奏鸣曲





的确，在一个真正投身于浪漫主义的艺术家庄舒伯特的心目中，这种将会把和声引向五彩缤纷的耀眼前景是多么诱人。我们惊异地发现，他于最后一部弦乐四重奏（D887）中，竟然在开篇部分，突如其来地引入色彩对比如此强烈的和声进行：音乐刚一响出，便从C大调的大主三和弦直接变换成g小调的小主三和弦。之后又将大小三和弦的演变移到属和弦上同样地重复一次，这便奠定了作品的大小调式色彩转化的基调。随后，在低声部作半音下行的基础上，两次以g自然小调和弦——Ⅶ级大三和弦与Ⅵ级大三和弦镶嵌于基本上为G大调的音乐陈述中。经过短暂的发展以后，g小调的dⅦ与sⅥ又分别与G大调的属和弦与下属和弦构成三度和弦关系（低声部不再作半音）进行的对置，从而使和弦的色彩变幻更趋鲜明强烈。我们在听觉上，有如视觉上的万花筒一般，感到光彩夺目。这便明显地预示着和声所面临的未来发展前景。

例 319

舒伯特：G大调弦乐四重奏，D.887

Allegro molto moderato





将同主音小调和弦引进大调的做法已有较长的历史。和声大调的形成便是这种调式交替的最早形式。但它所带来的音响效果却很温和，并没有在和弦色彩上造成强烈的对比。真正对人们的听觉和心灵有所触动的应该说是小调Ⅵ级大三和弦向大调的引进。因为它同时带来两个非大调音，与大调自然音列有着较大的反差。而且当它作为阻碍进行接在属七和弦后面时，不仅使预期的功能（主和弦）落空，而且也造成调式色彩的意外突变。我们从巴赫的作品中初次见到这一和弦的应用，这或许是同主音小调的Ⅵ级交替和弦最早的展现了。

例 320

巴赫：C大调小提琴奏鸣曲，BWV 1005



在维也纳古典乐派的音乐中，小调Ⅵ级交替和弦的应用不仅十分常见，并且呈现出规范的构成形式：它总是以阻碍进行的格式在属七和弦之后突然闯入。为了不使这位陌生的“来客”显得孤立，常常由它的“随员”（附属和弦）携同步入，并一起作短暂的停留，构成支持它的临时调性。然后在该降Ⅵ级大三和弦上加进调式升Ⅳ级音（属调导音），使之变成重属增六和弦，由此导回常规终止式。见下例与例 174。

例 321

莫扎特：D大调弦乐四重奏，K.499

Allegretto

(dolce) *p* *sf*



在 19 世纪音乐中,虽然有时仍继承维也纳古典乐派的做法,但是浪漫主义在本能上敏锐地感觉到大调中引进的降Ⅵ级大三和弦能使变格功能关系注入新颖的色调。于是,变格功能进行又以低声部的降Ⅵ级音与主音之间的大三度关系注入了大小调式交替的内容(参看例 283)。也正由于降Ⅵ级三和弦与重属增六和弦在音响上的共融性,由此便构成某些作曲家的独特变格终止风格。我们知道,柴科夫斯基十分惯于采用由德意志增六和弦构成的变格终止。我们从下例中看到由乐队奏出完整增六和弦的同时,钢琴却弹奏不包含升Ⅳ级音的纯净的降Ⅵ级大三和弦。柴科夫斯基依靠乐器音色的差异,巧妙地在变格终止的下属功能中同时融合了双重内容。

例 322

柴科夫斯基:第1钢琴协奏曲

Andantino semplice



大调中采用交替小调Ⅵ级和弦的变格进行，为19世纪和声语言的发展开发出一个新的和声词汇——相距大三度关系的两个大三和弦的进行。它在新时空中逐渐获得有一定代表意义的规范地位，向人们展示其不同于旧时期五度关系的全新的色彩效应。在下例中，交替的同主音小调Ⅵ级和弦变格进行是在大调Ⅵ级和弦变格进行之后出现的。所以，这里不仅有大三度和弦关系的色彩性对置，同时也间接地形成大调Ⅵ级和弦（SVI）向小调Ⅵ级和弦（sⅥ）的调式色彩发展。

例 323

拉赫玛尼诺夫：《四月，永远的节日》



调式之间的和弦交替逐渐丰富了音乐的旋律内涵，因为旋律音调的进行总要接受和弦性质的制约。一个和弦所派生出的旋律往往会强化所属和弦的稳定程度，甚至在

一定程度上赋予该和弦局部范围的主和弦意义。因此，下例第 2、4、5 三小节的分解和弦式的旋律进行则会在某种程度上分别有着 F 大调、降 A 大调和 f 小调的意味。然而它们所给予的调性感，仅仅基于和弦音的流动，事实上并没有真正的转调发生，音乐仍旧在统一的 C 大调之中。这就使旋律在多变的和声中显得额外丰富。

例 324

勃拉姆斯：第3交响曲



随着调式交替体系的发展，小调中除了Ⅵ级和弦以外，其他音级上的和弦如Ⅲ级与Ⅶ级两个大三和弦很快地加入调式交替和弦的行列而渗入大调。比较缺乏特色和光彩的Ⅴ级小三和弦（小属和弦），有时也裹挟其中。如此众多的新成员，将如何处置呢？身处 19 世纪中下叶的作曲家们自然是根据他们各自对传统风格的依赖程度和对新鲜事物的接受程度与审美标准来施展个人独特的和声手段。但不管怎样，他们都不可能完全放弃传统的思维方式重建全新的和声关系，而是慎重地对待这一切，小心翼翼地将新鲜血液逐步溶解在自己的和声机能中。如下例，李斯特将降Ⅶ级大三和弦（同主音自然小调的 dⅦ）以传统的向下三度强进行的方式引入，并使其同时具有下五度调（A 大调）的下属和弦（即主调的重下属和弦）的意义。

例 325

Langsam, sehr ruhig

李斯特：《山恋沉寂》

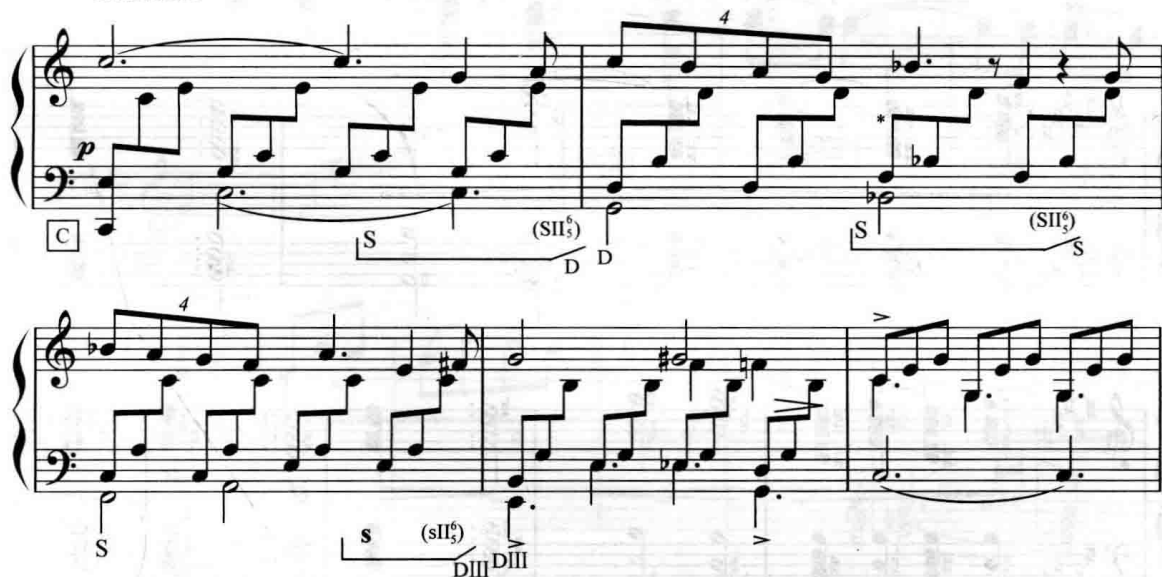


格里格也将这一降Ⅶ级和弦（注*）以下属功能的面貌纳入下属调。但他没有像上例那样采用古典风格向下三度的强进行，而是将该和弦插在由变格功能进行所构成的模进之中。这种模进音组中的变格进行结构形态，散发着典型的前期浪漫主义气息。然而这降B大三和弦由其前面的G大三和弦直接引入，却展现了真正的大小调交替手法的色彩对置关系。

例 326

cantabile

格里格：钢琴奏鸣曲



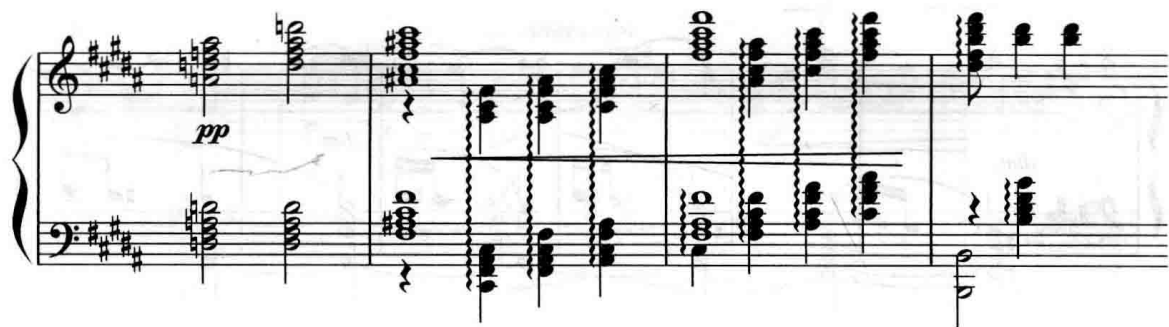
柴科夫斯基虽然是一位饱含民族精神的作曲家，但在作品内容不涉及典型的俄罗斯风情色调时，他的音乐仍然是严格遵循传统典范的和声原则的。他于1870年根据莎士比亚的同名戏剧创作了著名的幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》。在作品临近结尾的类似悼歌般的庄重气氛中，聚集了同主音小调的各级三和弦。在连续几次以小调Ⅵ级和弦向大调主和弦的大三度关系进行后，将继之出现（第10小节开始）的所有交替和弦都严格地安排在一种传统地相互关系中，由此体现出另一词性（D大调）的典范和声功能进行。这显示出在交替和弦应用的初期，它的使用仍然受着传统和声思维的控制。但由此所带来的新调性的浮现，与真正意义的转调有着明显的区别。它往往表现为远关系调的色彩性插入。

例 327

柴科夫斯基：幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》

Moderato assai

The musical score for Example 327 is presented in three systems. The first system begins with a piano (pp) dynamic and features a series of triads in the right hand, with the left hand providing a harmonic foundation. The second system shows a crescendo leading to a fortissimo (sf) dynamic in the third system. The music is characterized by a series of triads and dyads, illustrating the transition from a minor mode to a major mode through a series of tritone relationships.



和柴科夫斯基一样，德沃夏克也是一位十分尊重传统，在艺术上具有朴实无华风格（甚至带有保守倾向）的音乐家。然而我们从他作于1894年至1895年间的大提琴协奏曲中，却可以看到颇为新颖的和声语言。在全曲临终长长的结尾部，他在多次返回出现的主和弦之间，不断地嵌入各种不同形式的同主音小调和弦。使这段悠长的尾声在以稳定的主和弦维系全曲收束的同时，不断地闪现出五颜六色的光泽，把尾声装点得如诗如画。请看下面的乐曲摘录（例328）及其和声缩图（例329）。

例 328

德沃夏克：大提琴协奏曲，作品104

Andante

tr. tr.

dim.

pp

rit. e molto cresc.

rit. morendo

Andante maestoso

pp

ff

molto accel.



例 329



在和声的历史演进过程中，调式之间相互交替、融会的和声思维又继续向更深远的关系扩展伸延，逐步突破自然大小调而进入更广泛的自然调式领域。至 19 世纪后期，我们可以看到弗利季亚小二度向大调的渗透。这个与调式主音构成的小二度音程关系，虽然与传统大小调和声中的那不勒斯和弦有着共同的音响基础，但此时，它却反映着新时期的民俗音乐气息。通过穆索尔斯基的钢琴曲《在乡村中》，我们便能从中感受到这种弗利季亚小二度浓郁的乡土风韵。

例 330

Larghetto. Quasi fantasia

穆索尔斯基：《在乡村中》



勃拉姆斯则把这一特殊调式音调用于1894年至1895年写成的第4交响曲第Ⅱ乐章中。这是历史上十分著名的优美篇章。它的特色首先表现在乐曲开始采用了弗利季亚调式的单声旋律；其次，在乐章结尾处，又将这个特殊调式的旋律音调与大调式的和声结合起来，构成在大调中弗利季亚调式和弦的引进。这里不仅包含同主音弗利季亚调式Ⅱ级与Ⅶ级和弦的交替，同时也融合着自然小调Ⅵ级和弦以及多层次的离调，由此展示出一个内容丰富、色调新颖，既情调庄重又具有一定宽宏气息的终上式。

例 331

Andante moderato
poco rit.

勃拉姆斯：第4交响曲

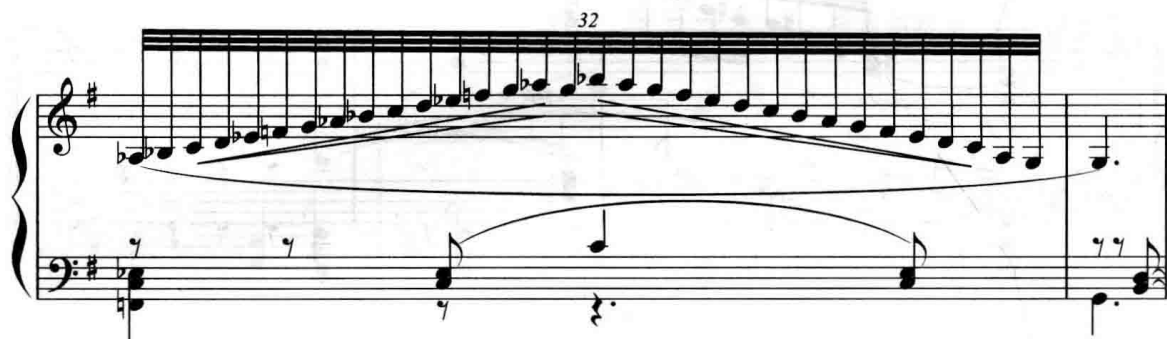


俄罗斯民族乐派代表人物之一，“强力集团”成员里姆斯基—科萨科夫（Nikolay Andreyevich Rimsky - Korsakov 1844 ~ 1908）是一位作品独具风格色彩的作曲家。在他的富有浓郁东方风情的交响组曲《舍赫拉查德》中，同样采用了一个颇具特色的弗利季亚音调的大调终止。但它比前例勃拉姆斯的音乐要清晰舒展得多，并带有更多的地区风味。为了更鲜明地突现民间调式风采，在弗利季亚和弦上，附着一个华丽的弗利季亚调式音阶快速走句，使这一终止更增添了情趣。

例 332

Andantino quasi allegretto

里姆斯基—科萨科夫：《舍赫拉查德》



III. 调式交替的递增、重叠、演化与和弦的纯色彩性对置

大小调式所吸收的同主音调式交替和弦在通用的调式范围之内（理论上的罗克利亚调式较少实践意义）可能已到了尽头，而人们的听觉接受力和对和声艺术效果的探求，却又是无止境的。于是，和声的同主音调式和弦交替手法，也利用类似大小调的调式扩张——即离调的手段，来扩展和弦的应用范围，借以在调性中进一步启用更新的和弦。传统离调中的副调主要采用属功能和弦（即副属和弦）来确立并支持暂时调性。而自然调式风格中的“离调”则可以用新的规范关系，如某大三和弦向下方大三度大三和弦的进行，即 $T-sVI$ 的和弦关系来实现。这样，某一个已经是调式交替和弦（大三和弦）再接以它（作为副主和弦）的降 VI 级大三和弦（即它的交替 sVI ），便又在主调中纳入一个关系更远的新素材。普契尼（Giacomo Puccini, 1858 ~ 1924，意）于 1899 年完成的歌剧《托斯卡》中的一首咏叹调的结尾处，在主调降 E 大调基础上，引进了一个与主音相距三全音关系的 A 大三和弦。它便是同主音小调（降 e 小调）自然 VI 级交替和弦（降 D 大三和弦）的下方大三度和弦，亦即降 D 大三和弦作为副主和弦的同主音小调（降 d 小调）的 VI 级交替和弦（ $sVI/dVII$ ）。

例 333

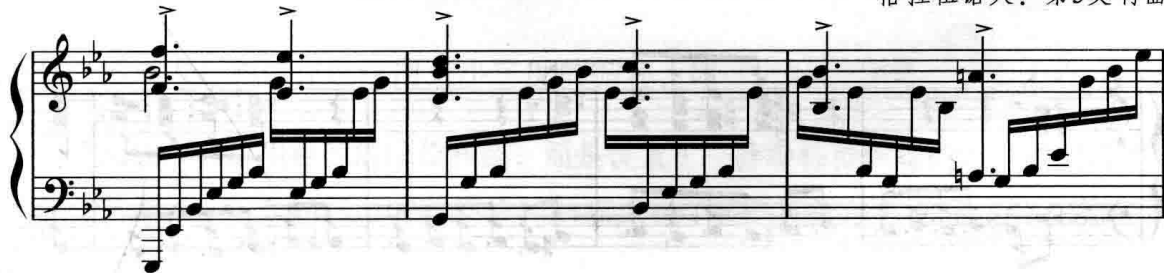
普契尼：歌剧《托斯卡》

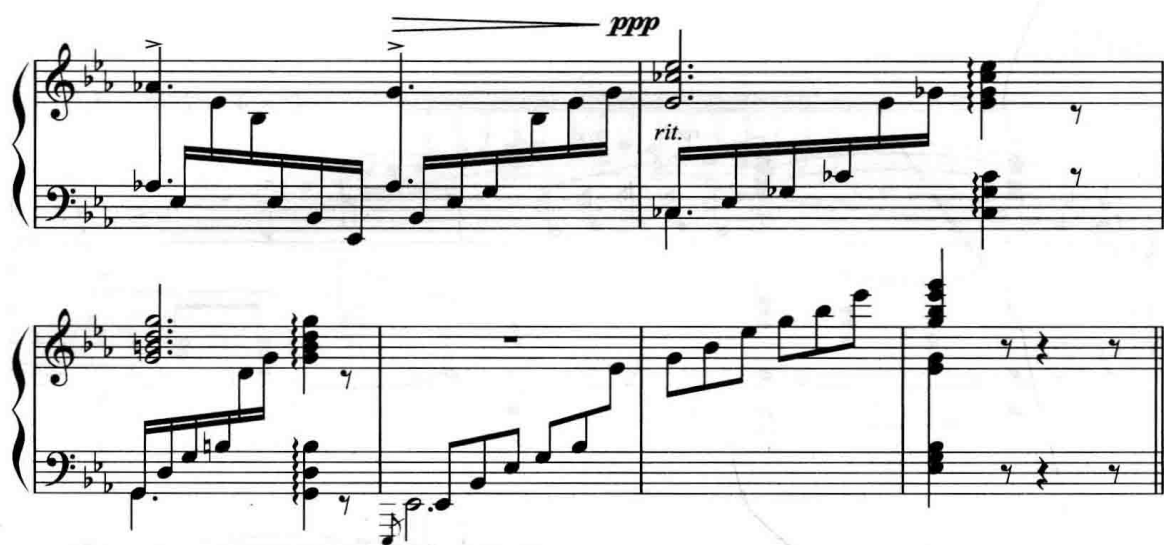


如果以大三和弦作连续的大三度下行，即形成 $T-sVI-sVI_sVI-T$ 的调式交替递增关系，它展现出一种新的连锁进行模式，这是 19 世纪后期调式交替和弦发展的结果，构成与古典的五度循环系统完全不同的大三度循环关系。前者是绝对力度性的，而后者则是纯色彩性的。俄罗斯作曲家格拉祖诺夫（Alexander Konstantinovich Glazunov, 1865 ~ 1936）便在他的第 5 交响曲（1895 年作）第Ⅲ乐章末尾，结束在这一和弦关系上。

例 334

格拉祖诺夫：第5交响曲





尽管这是 19 世纪后期的一种典型和声模式，以至 20 世纪某些作曲家也乐于沿用（如普罗科菲耶夫的舞剧《罗密欧与朱丽叶》），但在早期浪漫主义先驱之一舒伯特的音乐中，却已见到它的雏形。如 G 大调弦乐四重奏的第 I 乐章结尾部分，便已显现出了这种和弦关系。不过这里每个和弦都用了自己的属和弦（副属和弦）加以扶持，这样便维护了原本力度性的时代风格基础。

例 335

Allegro molto moderato

舒伯特：G 大调弦乐四重奏，D.887

大三和弦之间作小三度上行则表现为大调主和弦与同主音自然小调Ⅲ级和弦的功能关系。可能由于和弦之间展开的幅度较小，其效果不及大三度关系那样强劲和开阔，因而略显柔弱，我们很难在古典的大小调风格作品中寻到它的启蒙式踪影。因此也可以说，交替小调 dⅢ 的应用是更新颖的和声手法。举世公认的法国色彩和声大师——作曲家德彪西（Claud A. Debussy, 1862 ~ 1918）在他的钢琴曲《月光》中对同主音交替小调 dⅢ 的应用亦有例 323 中拉赫玛尼诺夫应用 sⅥ 的特点。这里既有小调 dⅢ 到大调 T 的进行，也有小调 dⅢ 和大调 DⅢ 的色彩性直接对置。

例 336

德彪西：《月光》



拉赫玛尼诺夫在钢琴三重奏《悲歌》中将 T 向同主音小调 dⅢ 进行的和弦关系加以延伸，形成大三和弦作连续向上小三度的循环，即 $T-dⅢ-\overbrace{dⅢ-dⅢ}^{dⅢ}-T$ 。在音乐中，作曲家没有采用稳健的原位和弦，而是设置了一连串轻佻飘忽的四六和弦形式，好像流动的浮云。每个和弦上面的旋律又间或点缀了转瞬即逝的大七度，给人飘逸难测之感。

例 337

拉赫玛尼诺夫：钢琴三重奏《悲歌》（和声图式）

Allegro. marcato

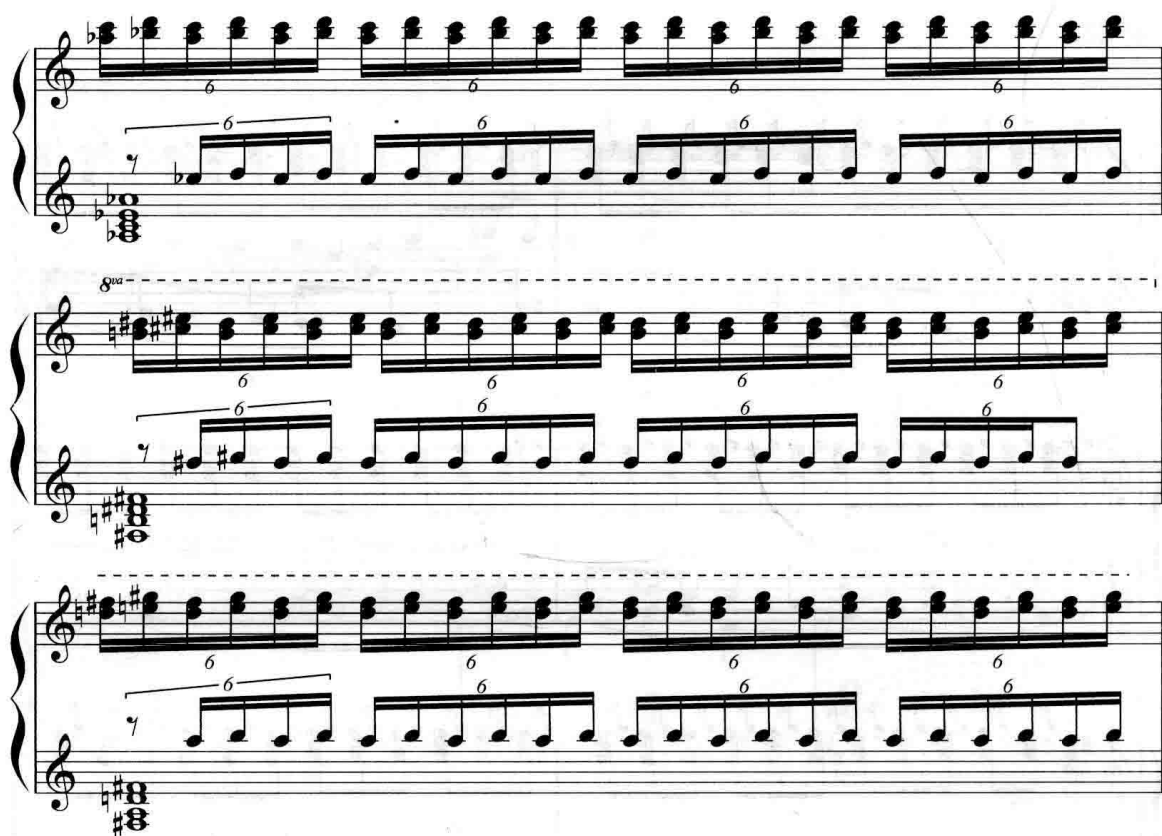
The musical score is written for piano, violin, and cello. It is in B-flat major and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro. marcato'. The score is divided into three systems. The first system begins with a forte (ff) dynamic and a 'dim.' (diminuendo) marking. The second system also has a 'dim.' marking. The third system ends with a pianissimo (pp) dynamic. The score features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, with various chordal textures and melodic lines.

如果说拉赫玛尼诺夫《悲歌》三重奏的和声处理仍使和声依附于旋律的调式音调，借助每个和弦上方旋律进行的调式性质展示调式的和声涵义，那么里姆斯基-科萨科夫在歌剧《萨德阔》中的同样和声模式便失去了旋律调式音调的依据，而纯属和声自身的色彩展示了。虽然在下例的前 8 小节中仍有一个悠长的曲调流动于和弦之下，但它表现为跨和弦的进行，没有分别地反映每一个和弦的单独调式意义。从第 9 小节开始便纯属和声性陈述了，我们从中领略到的只有和弦的变幻更替，用以描绘微风吹拂湖面的朦胧月色。

例 338

里姆斯基-科萨科夫：歌剧《萨德阔》

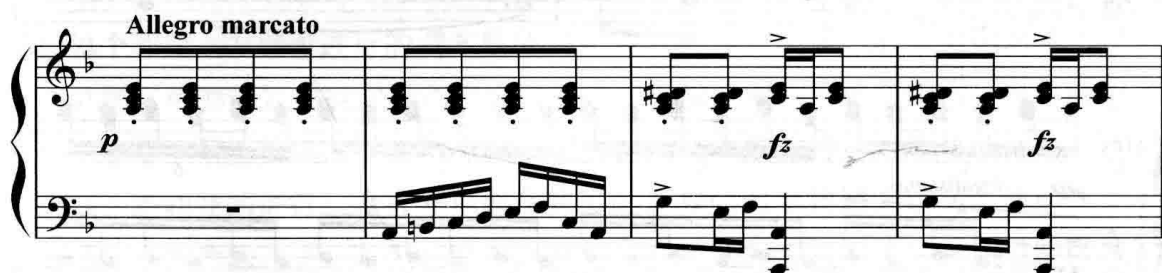
The musical score for Example 338 is presented in five systems, each containing a piano (p) staff and a vocal staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The vocal part consists of a single melodic line. The score includes several dynamic markings: *pp* (pianissimo) at the beginning of the fifth system, *legatissimo* (legatissimo) above the piano staff in the fifth system, and *dim.* (diminuendo) above the vocal staff in the fourth system. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and articulation marks.



沿着这种规律化的和声思维进行演绎，我们又见到由小三和弦构成的向上小三度的行进。如下例格里格的《挪威舞曲》：从 a 小三和弦出发，经过 c、降 e 直到升 f，共以 4 个小三和弦向上作了 3 次小三度关系的转移。

例 339

格里格：《挪威舞曲》





从音响属性上看，它所要突出的是小三和弦的特有色调。和弦自身的结构性性质以及所采取的小三度音程的运行步距都使这一和声结构不及大三和弦作向下大三度循环那样气势上开阔宽宏，音响上明朗辉煌。从理论上说，这一和声进行是调式重叠交替（平行调式交替加同主音调式交替）的结果。即：将小三和弦上方小三度的平行大调和弦再作同主音调式交替使之又成为小三和弦。可以标记为 $t-t/d\text{III}$ 。从拉赫玛尼诺夫《悲歌》三重奏中似乎可以看到这种和声的形成过程。如在下例中，从双数小节到单数小节都将同一个根音的和弦由大三和弦过渡到小三和弦，形成一次由大调到小调的同主音交替。而在前例格里格的作品中，这一转换步骤被省略了，从而表现为两个小三和弦相距小三度的直接对置。

例 340

拉赫玛尼诺夫：钢琴三重奏《悲歌》（和声图式）

Allegro moderato

The musical score is for a piano trio in B-flat major, 3/4 time, marked 'Allegro moderato'. It consists of two systems of music. The first system has three measures, and the second system has four measures. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *ff*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

自然调式的回归以及调式之间的相互交替、渗透竟已发展到如此地步，这时，人们面对眼前这些新的和声成果，再次回想到正统的大小调式——和声大调与和声小调。

自然调式只有通过同主音不同调式之间的相互交替，才能产生如此绚丽以至光怪陆离的景观。而在同一自然音列中作各个调式的平行交替，则只能体现出主音之间含糊的转移，却不能显示出色调上的对比，因为每个平行关系的调式都生长在同一个“场”——没有调号差异的共同音列之中。在这个“场”中，它们完全融为一体。而大小调体系则不然。和声小调的导音把自己从平行自然大调的音列中分离出来，而它恰好与平行和声大调的降Ⅵ级音形成等音关系。在平均律中，等音之间的等同性与等音和弦在调式功能意义上的不同性便成为浪漫主义音乐中的一种饶有趣味的和声现象。拉赫玛尼诺夫等俄罗斯作曲家们在19世纪后期的创作中便经常显现出这种平行和声大小调之间相互交替的和声手法。这种在音响上依赖于一个共同音，但通过等音关系而使其和弦化为另一调式的和弦，往往造成音乐在平行大小调之间摇摆，呈现为一种犹豫不决的含糊语调。

例 341

拉赫玛尼诺夫：歌剧《阿列科》

Moderato espressivo

从上例我们看到，出于和声功能的典型性，平行调式交替和弦采用了大调Ⅱ级七和弦的功能结构，使音乐更确切地表现出大小调体系的和声风貌。但有时我们仍可见到采用更为代表自然调式乐风的纯三和弦结构，这会更鲜明地表现出等音在和弦功能属性与声部进行涵义之间的双重性质。实际上，在根音相距大三度的两个大

三和弦之间，除 T 与 sVI（大调主和弦与同主音小调 VI 级和弦）的意义外，同时也含有 D_7/sVI 与 T（平行小调属和弦与大调主和弦）的性质。下面所举俄罗斯作曲家伊波利托夫—伊凡诺夫（Mikhail Ippolitov – Ivanov, 1895 ~ 1935）的作品片段，可以说是一个典型的例子。

例 342

伊波利托夫—伊凡诺夫：《春天的临近》

Alegro risoluto

如同大小调体系中调性扩张的高度发展一样，19 世纪后期利用自然调式相互交替，而造成的使人眼花缭乱的和弦聚积，也逐步走向它的极限。于是，诸多的陌生和弦就难以明确地显示出它们各自的调式来历。它们各自的“出生地”已被眼前的繁杂景象所蒙盖。在音乐中这些和弦往往被一种多元化的关系共同统治着，同时受某种新“秩序”的安排。如下面格里格的钢琴曲《致春天》结尾前补充终止的和声。

例 343

Allegro appassionato

格里格：《致春天》

p

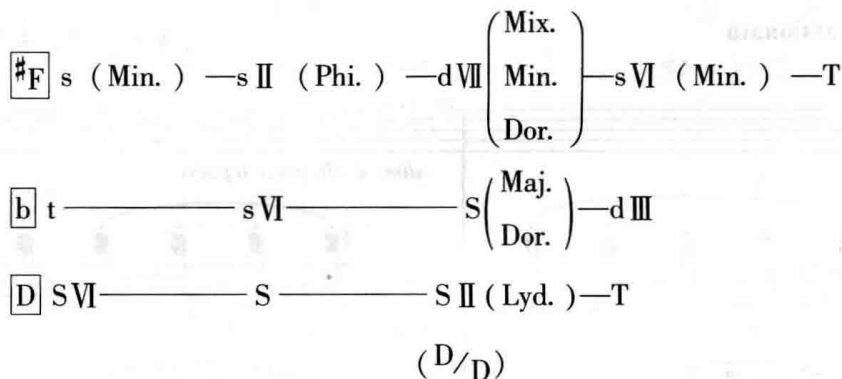
una corda

dim. e rit. poco a poco

dim. e rit. poco a poco

ritard.

它们的多元化和声功能关系显示如下：



然而制约着这一系列和弦的“秩序”则是外声部之间的反向进行。和声的基本轮廓随着距离逐渐增大的外声部线条关系而发展演变。和弦的结构首先服从外声部之间的垂直两点，和弦的大小性质则根据调式的风格、色彩进行调配。

德沃夏克《自新大陆》交响曲第Ⅱ乐章开始的4个著名和弦则更典型地体现声部动向对和弦构成的决定作用。如果说第2小节尚可勉强看做是另一调性（降B大调）dⅢ（Min）—T的和声“词语”，那么第1小节中的G大三和弦则已无法在常规的运作关系中找到它的功能属性。因此，整体4个和弦显然只是被安排在一种特定的和声倾向关系中：高声部是两次相同的向上半音推进；低声部则以向下步距的扩展增大（由第1小节的减三度增至第2小节的小三度）形成每小节中后一和弦之间的间接半音下行（B至降B），以及由此在外声部垂直关系上由小三度至大三度的音程扩张。

例 344

德沃夏克：第9交响曲

德彪西是一位真正的和声色彩“魔术师”，当然这仅表明他的伟大和声成果的一个

方面。他在创造和声新色彩上是一个勇敢的进取者，对和声艺术作了历史性的开拓。我们从下面所举他的弦乐四重奏中即可感到其和声语言既严谨又洒脱。外声部作对应关系进行的自然三和弦中，点缀以含导音的增三和弦，表明其作为和声调式的基本性质。从第2小节开始，出现和弦色彩的强烈反差。虽然降A大三和弦在d小调中已找不到其功能上的直接依据，但它的低音却恰好代表典型功能关系中的重属和弦向属进行的导音倾向。例中最后两个和弦虽然有同主音弗利季亚Ⅶ级小三和弦与重属和弦（或为同主音里第亚Ⅱ级大三和弦）的表征，但在和弦作这种相互自由对置的音响变幻中，这样的功能推断似乎已无多大意义。它们更像是在无调号音列中的C大三和弦与e小三和弦上，人为地通过和弦音的升降来改变原和弦的大小性质，以加大和弦色彩的对立，对和声作更浓烈的渲染。

例 345

德彪西：弦乐四重奏



从19世纪后期和声色彩的广阔发展中，我们看到了纯净的三和弦结构（主要是大三和弦）在音响上所具有的光彩和赋予浪漫主义新音乐特有的艺术魅力。实际上，简单泛音关系在音乐中所显示出的这种特殊的辉煌效果在浪漫主义前期甚至身处浪漫主义潮流中但仍力图坚持古典精神的作曲家也认识到它所独具的特色。例如勃拉姆斯第1交响曲第I乐章的展开部，在延绵不断的不协和和弦与紧张的和弦外音以及频繁的调式调性动荡之后，突然展现出一个以光彩夺目的纯三和弦构成的悠长乐句，顿时使人耳目一新，心旷神怡。在整部交响曲临近结束之前，又以全部铜管与弦乐（加低音大管）强奏出一系列在调式音上有着丰富色彩变化的响亮三和弦。这些调式升降音虽然也带来调式交替和弦的外观，然而勃拉姆斯的艺术气质与和声语言特征说明这仍然完全是古典大小调风格的调性扩张性质，和声的功能逻辑是极其严谨的，展开手法是纯

粹力度性的。见下例和声标记。

例 346

勃拉姆斯：第1交响曲

Più Allegro

ff

Harmonic analysis for the first system:

- ① $\frac{D}{SII}$
- ② D
- ③

Harmonic analysis for the second system:

- SII
- t
- sVI
- $\frac{sII \text{ Phr.}}{(\flat^1 sII)}$
- $\frac{sVI}{SII}$
- dVII^{Min.}
- dVII^{Min.}
- dVII^{Min.?}

Harmonic analysis for the third system:

- D
- $\frac{T}{S}$

34

第七篇

通向新世纪的和声发展渠道

——多元的并存与融会

在瓦格纳、布鲁克纳的音乐中所体现的大小调式结构功能和声的调式扩张极端化倾向，与民族乐派及其后期作曲家的作品中所体现的由自然调式引导出的和弦关系自由化趋势，这两条轨迹在 19 世纪后期，既代表不同风格并行地发展，但它们之间也相互融合，共同开辟通向新世纪的和声发展渠道。

I. 和弦自身结构的扩张与新时期不协和和弦的自然音风格化

回顾历史，存于我们脑际的清晰印象是，属七和弦是通过在属三和弦中采用经过式的声部过渡，逐步将这过渡音确认为和弦的七音而建立起来的。属九和弦是从属持续低音与导音减七和弦的暂时重叠或者九音仅是属七和弦中的短暂延留音，而逐渐确立起自己的完整结构形态和独立和弦地位的。

沿着由协和向不协和发展的历史自然进程，人们必将在原来的基础上创建更进一步的和弦结构形式。然而历史实践告诉我们，超过 5 个和弦音的高层叠置和弦是难以体现单一功能意义的，因而也难以被视为一个独立的单一和弦整体。

在音乐艺术中，多声结构总是以活生生的织体形式展现出来。较为复杂的和弦结构，在灵活多变的自由织体中，就更难以判定其精确面貌，是和弦音抑或和弦外音有时难以识辨，因为多音之间在音响上已相互融为一体。下例第 1 小节的伴奏音型既像缺少三音（导音）的属七和弦，也像属低音与 II 级三和弦的叠置。但以后当上方声部出现 C 与 D 的二度音程时，便显示出明确的 II 级七和弦性质，旋律中的 G 音则成为和弦外音了。从第 7 小节开始，上方声部转变为明确的属和弦。于是，下方伴奏音型中

延续过来的 A 音，便由前 6 小节 S II₇ 的五音转变为 D₇ 中的和弦外音性质。因此，这十分合乎逻辑的典型功能进行便可证明，前 6 小节无疑是低声部的属持续音与上方声部 II 级七和弦的双重功能叠置关系，而非所谓属十一和弦的单一结构性质了。

例 347

舒曼：幻想曲

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen

♩ = 80

The musical score for Example 347 is a piano piece in C major, 4/4 time, with a tempo of 80 beats per minute. It consists of four systems of music. The first system shows a treble clef with a whole rest and a bass clef with a continuous eighth-note pattern. Dynamics include *sf* and *ff*. The second system continues the eighth-note pattern in the bass and adds chords in the treble. The third system features a *sf* dynamic in the bass. The fourth system shows a *sf* dynamic in the treble. The score is marked "Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen".

事实上,在大小调的结构功能和声中,十一和弦是难以确立的。尤其是属音上的十一和弦更是如此。因为它是一个自相矛盾和自我否定的结构关系;属功能中的核心因素是导音。属功能的根本要求是促使导音向主音进行解决。而属十一和弦自身却已含有主音。如果因此而将导音省略(像上例那样),则等于挖掉属功能的“心脏”,造成属根音与上方和弦之间的分裂,由此便产生属低音(属功能)与上方Ⅱ级七和弦(下属功能)的复合功能关系,再也不能保持单一属功能和弦的性质了。下例由于织体洗练简洁,上下双重功能的多声结构形态就展示得更为清晰。

例 348

李斯特:《我仿佛看见天仙起舞翩翩》

Molto lento e placido

pp

在主调音乐的自由织体中，和弦往往由各音作分解进行展现出来。那么，连续三度的琶音进行似乎应该可以代表一个多音和弦的整体结构了。然而我们从某些倾向于古典主义精神的音乐作品中看到，当出现这种进行时，却不能将一个三度琶音的整体归入一个单一的多音和弦结构之内。音乐的时代风格会自然地把琶音分割成若干个具有典范功能关系的不同和弦。如下面这首勃拉姆斯的间奏曲。

例 349

Adagio.

勃拉姆斯：间奏曲，作品119之1

开始3小节很难被确定为3个十一和弦的和声内涵（最下一行图式所示），而应理解为中间一行图式所体现的传统和声功能。但勃拉姆斯确实为以后的真正多音和弦的创建作了有益的启示。20世纪以后，音乐中方才出现将所有和弦音全盘托出垒成柱形的多音和弦。因为时代已经淡化了和声功能，所要突现的是凝结成整体的块状音响。但在19世纪中后期之前，和弦自身结构扩张的幅度一般以九和弦为限。有时辅之以单独属低音与上方五度Ⅱ级七和弦的重叠，即所谓“省略三音的属十一和弦”。如果高声部中又偶然用进纯属旋律性质的属音上的六度音，则甚至要称其为属十三和弦了！

在浪漫主义特别是民族乐派的兴起和发展时期，却由于音乐风格色调上的新要求，而使和声的音响性质产生了某种变化。我们知道，截至维也纳古典乐派为止，在大调

中，除了由于旋律音调的需求或出于双重声部之间的音程协调关系外，属九和弦的九音与导七和弦的七音一般均不使用自然音阶的调式Ⅵ级音而代之以降Ⅵ级音，分别构成小九度的属九和弦与减七和弦结构的导七和弦。这是出于时代风格对大小调式功能力度的需要。

但至19世纪浪漫主义时期，虽在下属功能中多用降Ⅵ级音来渲染一种温雅的浪漫情调，但在属功能中却逐渐采用自然Ⅵ级音，强调大属九和弦与减小七和弦结构的特色。它们给音乐带来一定的明快松弛感，略为缓和典型大小调风格的紧张性。这一点在前面例227所举安东·鲁宾斯坦的浪漫曲中已有所体现。当然，该曲作为一位崇尚西欧正统派的作曲家的早期创作（作于1860年），我们只能从中初见端倪。26年后，格里格则将多音结构和弦的应用向前推进了一大步。在下面作于1886年的音乐片段中，展现了Ⅱ级九和弦的应用，它取代了更为大小调化的重属九和弦，从而使音乐风格自然音化了。此外，低音区的诸多五度音响也给音乐作了特殊的色彩性润饰。

例 350

格里格：《在祖国》

**Poco andante
poco più mosso**

The musical score for Example 350 is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes dynamics like crescendo (*cresc.*), forte (*f*), ritardando (*ritard.*), and piano (*p*). The tempo markings are *Poco andante* and *poco più mosso*.

格里格于 1891 年写成的《夜曲》更能显示出他对多音和弦的发展和大胆运用。下例中一系列多音和弦的展开使不作解决的九和弦与十一和弦充满了悬而未决的意味。它们根音之间转移的自由随意，就更表现出和声趋向的不明确性。只有最后的 II 级根音（下属功能）向 V 级根音（属功能）的进行方才显示出明确的功能含义。然而和弦的多音叠置（重属九和弦及属低音与 II 级九和弦的重叠——即所谓属十三和弦的表征）使两和弦间除根音以外的大量和弦音相互勾通，和弦各自的原本功能失去其明朗性，其进行自然也就谈不上功能的鲜明对比、转化与发展，而是从整体上给音乐罩上朦胧的色调，表现出一种奇特的意境。

例 351

Andante 格里格：夜曲

The musical score for Example 351, 'Nocturne' by Grieg, is presented in three systems. The first system begins with a piano introduction marked 'Andante'. The treble staff features a melodic line with triplets and a trill, while the bass staff provides a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes with a trill in the treble and a final chord in the bass. Dynamics include piano (*p*) and *poco*. The tempo is marked 'Andante'.

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes chords, arpeggios, and various dynamic markings.

- System 1:** The tempo is marked *più mosso*. The first measure has a *pp* (pianissimo) dynamic. The music features arpeggiated chords in both hands.
- System 2:** The tempo remains *più mosso*. The first measure has a *ppp* (pianississimo) dynamic. The second measure has a *poco a poco* (little by little) marking. The music continues with arpeggiated figures.
- System 3:** The tempo remains *più mosso*. The first measure has a *cresc.* (crescendo) marking. The music features arpeggiated chords in both hands.
- System 4:** The tempo remains *più mosso*. The first measure has a *molto* (much) marking. The second measure has a *ff* (fortissimo) dynamic. The music features arpeggiated chords in both hands.
- System 5:** The tempo remains *più mosso*. The first measure has a *poco rit.* (ritardando) marking. The music features arpeggiated chords in both hands.

由于导音七和弦在作品中的使用比属九和弦更为广泛频繁，所以由它带来的自然音化风格对作品就更有影响。同样在上例格里格这首《夜曲》中，引用了由一系列减小七和弦构成的四（五）度关系连锁进行。它完全改变了古典式的减七和弦连锁进行的效果，而使和声风格焕然一新。要知道，这不仅是和弦音响色彩的更新，而且从理论上说，它并在一定程度上动摇了调性功能上的统一性。因为减七和弦形式的导音七和弦既属于小调（和声小调），也同样属于大调（和声大调）。它可以作为调内任何一级大、小三和弦的副属导七和弦。这就使表面上暧昧不明的一系列减七和弦仍然能归属在同一调性之中。而减小七和弦则不能。作为导音七和弦的功能，它的和弦结构只能属于大调式。由它构成的连锁进行便体现为纯大调式的四（五）度关系的调性转移，而不能适应在一调中各级和弦大小不同的情况。但好在此例中构成连锁关系的前3个减小七和弦恰好分别是乐曲主调（C大调）中D、T与S个大三和弦的 $D\text{VII}_7$ 。此外并有一个超越于个别和弦之上的宽松旋律将4个连续的减小七和弦统一在一个调性感之中。

例 352

格里格：夜曲

The musical score for Example 352, titled 'Andante' and 'p' (piano), consists of two systems. Each system has a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and a final half note, marked with a '2' indicating a second. The bass staff contains a harmonic accompaniment of chords, specifically diminished seventh chords, marked with a '2' indicating a second. The music is in C major, and the tempo is Andante.

事实上，和声自然音化的倾向不仅改变了属九和弦与导七和弦的结构形式，还逐渐影响着整个和声的应用手法。传统大小调对七和弦的应用被严格地限制在某些特定

音级及其相应的结构形式上。19 世纪自然调式回归以后首先强调了不同音级大小三和弦之间的色彩对应。至世纪末期，多音和弦的花朵相继开放。自然音化的各种七和弦与多音和弦则充分表现出和弦形态应用的自由化与随意性。从下例德彪西的作品片段中可以看到，除了大九度属九和弦与减小七和弦仍显现出其主要特色外，其他各种自然七和弦（大七和弦与小七和弦）也得到自由应用。

例 353

Scherzando

德彪西：玛祖卡



这种清新的和声语言风格在 19 世纪末成为一种重要的艺术风貌而备受青睐。美国早期重要作曲家麦克道威尔（Edward MacDowell, 1860 ~ 1908）于 1898 年创作的钢琴音乐便以这种表现手法来展示其优美的乡土气息和民间风情。

例 354

Gracefully

麦克道威尔：Bluette



当这种形态自由，结构随意的七和弦、九和弦以及其他多音结构和弦与将调式音作自由升降变幻的色彩性手法相结合时，和声语言及其风格特征则又被开发出一个新天地。在这种情况下，不仅和声与旋律在各自的领域中分别展现出新的风采，更重要的是旋律与和声之间走向一种全新的关系中。和声的配置几乎完全否定了旋律的传统和声内涵的依赖。它们好像各自为政，互不干预。有时“旋律”甚至仅是和弦高音位置相连的被动结果，而和弦的色彩交替所给与听觉的音响感受则成为和声表达的主要目的。这种以丰富多变的垂直音响凝结体为基础，以对色彩的直接听感为出发点的和声陈述，说明历史上真正和声时代的到来，这便是某些音乐学家对 19 世纪末叶的评语。从下例所举的法国作曲家萨蒂（Erik Satie，1866 ~ 1925）作于 1892 年的乐曲片段中，我们感到和声对高声部的旋律线条来说是多么意外。如果从传统的意义上去想象和估量旋律的和声内涵，似乎每一个和弦的出现都是意想不到的。于是，我们从中所领受到的，几乎只是各种和弦所作的魔术般的神奇变幻。

例 355

萨蒂：第1萨拉班德





我们不妨对前4小节作一次解剖试验。切开和声本体，我们发现高、低声部各有自己独立的原始功能内涵：高音是朴素的降a小调旋律；低音则体现为降C大调规范的古典传统和声功能。二者可分别展示出如下的和声进行：

例 356



而萨蒂则将其融为一体，并着意用不协和音响对每个和弦加以润饰，由此构成这美丽多姿的艺术篇章。

II. 和弦以外因素的注入

(一) 和弦外音、附加音以及持续音对和弦的点缀与对和声的润饰

在这号称“和声时代”的新时期，和弦以外的各种因素对和声越来越有着不可忽

视的作用，并且明显地预示着喧宾夺主的发展前景。19 世纪末又是和声语言风格逐渐趋于多元化的时期，相同概念的和声技法在每个作曲家的作品中都不再是统一的模式，而将被用来发展个人的特殊风格。我们可以从以下作品片段中作一比较。

在格里格的《致春天》中，明朗清澈的分解和弦织体透露着春意盎然的勃勃生机。但本来只是旋律线条自身产生的短暂和弦外音，由于织体中的八度重复，特别是将它们与采用节奏性反复的和弦音互相叠置碰撞，从而在明快的音乐基调中，造成不协和色彩（小二度音程）的点缀（* 处），由此大大丰富了音乐的艺术风韵。另外一些和弦外音则通过与和弦音的有意重叠而使之突现出增三和弦的特有色彩（** 处）。

例 357

格里格：《致春天》

Allegro appassionato

The musical score for Grieg's 'Spring' (Allegro appassionato) is presented in two systems. The first system features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are two asterisks (*) marking specific points in the bass line where dissonance occurs. The tempo marking 'Allegro appassionato' is at the top left, and 'animato' is written above the second system.

The musical score is written for piano in G major (one sharp). It consists of three systems of staves. The first system shows a tempo change from *poco* to *a tempo*. The second system includes markings for *cresc.*, *poco rit.*, *a tempo*, and *dim.*. The third system includes *cresc. molto*, *f*, and *sosten.*. There are also asterisks (*) and double asterisks (**) marking specific measures.



格里格在另一首抒情歌曲中，则着意用倚音（也包含属七和弦的六度音）引出的紧张音响（大七度与小二度）来渲染深情的爱意，从而以这短小的前奏揭示了整个作品的缠绵情调。尽管和弦外音给音乐带来一定的深沉，但在音乐的整体上，并未失去格里格作品所固有的那种明朗的艺术基调。

例 358

格里格：《我爱你》



和弦外音——特别是延留音或倚音的采用可以说是柴科夫斯基艺术表现的重要特征之一。在他的笔下，这些和弦外音总和悲怆的情调联系在一起。使长长的连绵不断的延留音成为一种悲叹的情绪写照。

例 359

Adagio lamentoso

affrettando

柴科夫斯基：第6交响曲

Example 359 is a musical score for piano, consisting of two systems. The first system is marked "Adagio lamentoso" and "affrettando". It features a treble and bass staff with various chords and moving lines. Dynamics include *p*, *mp*, and *mf*. The second system is marked "rallentando" and "ff". It continues the harmonic development with more complex structures and a crescendo marked "cresc.".

在拉赫玛尼诺夫的钢琴曲《悲歌》中，和弦外音又呈现出另一种表现形态。如果仅从第2、4小节高声部的平行三度旋律线条来考察，其所代表的下属功能Ⅱ级七和弦的和声内涵只是隐约可见。从第6小节开始，单靠上方平行三度的音阶进行，是显示不出确定的和声功能的。于是，在作了人为的功能设置（延续原来 $S \text{ II}_{\frac{5}{3}} - t$ 的变格功能）以后，就使上方呈现为大量和弦外音的聚集，从而形成下方清晰的和声基础与上方自由的音流相融合的织体形态。

例 360

Moderato

拉赫玛尼诺夫：《悲歌》

Example 360 is a musical score for piano, consisting of a single system. It is marked "Moderato" and "(mf)". The music features a treble and bass staff with various chords and moving lines, including a triplet in the treble staff.



格拉祖诺夫的音乐在性格气质上是质朴的，风格色泽上则是多彩的。作品中常常有着甜美而温馨的旋律。不过当要表现欢腾的氛围或恢弘的戏剧场景时，又好像是披着华贵的盛装，放射着艳丽而耀眼的光芒。我们所感受到的这种音响色泽，除了配器法所起的不可忽视的重要作用外，和弦外音的点缀烘托效应也是显而易见的。在下面这首辉煌的《音乐会大圆舞曲》（作于1893年）中，和弦外音与附加音紧随着高声部及中声部的旋律线条构成协和流畅的三度音程。它们除了润饰着简洁清晰的和声进行

以外，并时常与流动着的和弦音叠置成多重意义的组合关系。加之高低音区之间活跃的跳动转移，不时迸发出清脆的音响，使整个音乐笼罩在一种珠光璀璨玲珑剔透的氛围之中。

例 361

格拉祖诺夫：《大音乐会圆舞曲》

Allegretto

f

8va

mf

ritard. poco



如果以这种织体形式为基础，在上方由单纯的二部音程扩充到三个声部，使之成为具有一定独立性的和弦，那么上下之间便显现出一种微妙的关系。从下例我们发现，和声是在“含糊其词”的语调中展开的。第1、2小节基本的和声功能为T—D—T似乎没有问题，但高音谱中的12个由三声部组成的八分音符垂直结合，究竟是具有独立意义的和弦，抑或由和弦外音（以及附加音）所构成的临时点描，其含糊性恐怕有待个别区分。总之，这是19世纪末期和声语言发展中所展现出的一种特定风貌，将引导多声音乐向20世纪更加新颖的和声陈述方式过渡。

例 362

里亚多夫：前奏曲，作品36之3



如果说在上例中我们仍能以低声部的简单勾画作为和声功能的依据，而将上方的细碎“和弦”仅看作有和弦外音参与的临时结合体，那么下例便能进一步显现出上方和弦的独立意义了。由于低声部的功能表达更趋含糊，于是上方精细变化的各种组合关系自然就有了更突出的和弦性质。这里所展现的，是由众多附加音有如刺绣般地对接和弦进行精细地点缀和润色。

例 363

拉赫玛尼诺夫：《孩子，你像花儿般美丽》



在自由织体中，持续音对和弦音响的开发也有着积极的作用。如前面例 357 第 5、7 两小节，原本协和明朗的升 A 大三和弦，由于和低声部的升 F 持续音结合在一起，而使和声音响紧张起来。下例第 2 小节出现的下方声部中的属持续音 D 与升 C 上的减七和弦构成极为尖锐的结合。

例 364

格里格：民歌



(二) 和弦以外因素对和弦结构的改造——多声结合的新趋势

由于和弦外音的喧宾夺主，我们的听觉很可能由于被误导而对和声本质的认识产

生错觉。但这也许就是 19 世纪末期作曲家们所想要达到的效应。如下例中各小节第 2 拍上所闯入的“异物”，严重地干扰我们去接受原本极度清晰的和声功能。

例 365

Animato
dolce

格拉祖诺夫：圆舞曲

The musical score for Example 365 is a piano accompaniment for a waltz by Modest Mussorgsky. It is written in 3/4 time and the key of B-flat major. The score is divided into four systems. The first system is marked 'Animato dolce'. The second system includes a 'cresc. poco' marking. The third system has an '8va' marking above the treble staff. The fourth system continues the piece. The score illustrates the concept of 'foreign objects' (dissonances or unexpected notes) in the second beat of each measure, which disrupts the harmonic function.

下面是一个更有趣的例子。其特点是：上方和弦与其真正的低音在时间上总是前后交错出现的，即每个上方和弦总是与其前一和弦的低音构成同一功能属性。应该说，

每个低音的上方实质上都是从前面和弦延留过来的一组和谐外音。这样就使同时作响的纵向结构变得复杂化了。

例 366

Andante

格里格：《我爱你》

The musical score for Example 366, 'Andante' by Grieg's 'I Love You', is presented in two systems. The first system contains four measures, and the second system contains four measures. The right hand (treble clef) plays chords, while the left hand (bass clef) plays a bass line. The score includes dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte), and a 'cresc.' (crescendo) marking. The notation is in standard musical notation with treble and bass staves.

我们如果再回顾一下历史便可发现，自从和弦产生之日起，便已埋下自我异化的种子。因为无论是巴洛克之前的复调音乐时期，或是和弦从被确认发展到和声的黄金时代，总的说来，多声音乐中的横向线条进行从未放弃过自己自由展现的权利，而和声也并不总是向旋律作百分之百的归顺与让步。于是，各种意外的但对和声发展颇具启发性的结合关系便出现了。下面这种旋律音调所作的和声处理，在维也纳古典乐派作品中具有十分典范的意义。由于在属七和弦出现之前，Ⅱ级三和弦中的倚音未获解决（即在倚音解决时，和弦已更换为属七和弦），而造就出一种没有形成三和弦的纯四度音程叠置关系。这为一个世纪以后四度和弦的创建提供了历史性的先导。

例 367

莫扎特：C大调钢琴奏鸣曲，K.309



例 368

海顿：第100交响曲



以后，贝多芬又在另外的功能进行中引用这种和声手法，即当延留音或倚音解决时改变了和弦，使带有和弦外音的和弦处在一种特殊音响结合之中。如下例第3小节低音谱中主和弦的五度音程C、G与双重倚音D、F相结合。

例 369



在《英雄》交响曲中，贝多芬连续地采用了这一手法。延留音连绵不断地解决到新出现的和弦上，使和声应有的协和性得不到爽朗的展现，音乐也由此显得有些悲切。

例 370

贝多芬：第3交响曲

原曲

p

图式

一个历史时期以后，勃拉姆斯在作品中较大程度地发展了和弦外音的这种用法。由于和声进行已比古典时期更加丰富复杂了，和弦外音的表现形式亦更趋多样化。于是，由未解决音参与结合成的和音结构形态，也就更加自由繁多。不过，基于勃拉姆斯和声语言的严整性——即和声功能的明晰度，使我们仍然能清楚地感到和弦外音是

产生这些特殊音响结构的渊源。比较下例中的乐曲原谱（和弦外音未在本和弦内解决）与和声图解（和弦外音的正规解决形式）。

例 371

勃拉姆斯：间奏曲，Op.116之6

Andantino teneramente

p dolce e ben legato

sosten. p

由于和弦以外因素的注入而引起的和弦结构形态的发展演变，给人们带来了某种启示，增加了对新音响探求的兴趣。我们从俄罗斯民族乐派作曲家鲍罗丁（Alexander Porfirevich Borodin, 1833 ~ 1887）的第1交响曲（作于19世纪60年代）看到这样一次有趣的探索：乐队从低声部的主音开始，然后其他声部以纯五度音程依次向上重叠。当叠至第4个五度时，便引进了高声部的主题旋律。旋律音的加入，立即表现出三和弦的结构功能，即展示为在主属双持续音上的Ⅱ级和弦。行至第6小节，则又构成主持持续音上的属七和弦。自此，调式功能便得到明确的展示。开始5小节短暂的五度叠置结构虽只是偶然瞬间的显露，但这仍不失为19世纪中叶企图创建新的和弦结构原则的一种具有划时代意义的尝试。类似手法也曾被李斯特用在第一《梅菲斯特》圆舞曲的开端。

例 372

鲍罗丁：第1交响曲

Andante

pp *p* *cantabile ed espressivo*

鲍罗丁的音乐又引发我们回溯到其渊源——贝多芬《田园》交响曲第V乐章引子部分两个纯五度音程的叠置。一开始，在CG五度音程上奏出C大调主和弦分解进行。4小节后，又在下方加进低五度的F音，即构成双五度叠置，表现为F大调主持持续低音与属和弦的结合。至第8小节后半部，才统一成F大调的主三和弦。

例 373

贝多芬：第6交响曲

Allegretto

dolce *pp*



至19世纪90年代,通过接受前辈们的启迪而创造出非三度叠置的和弦音响,成为某些作曲家作品中不时可见的内容。但这类和弦形式,仍只作为一种色彩性的点缀,出现在作品的个别部位,有如过眼烟云,转瞬即逝。如下面例374倒数第2小节末拍的特殊结合与最后小节首拍的空五度音响,仅是曲尾的瞬间应用。例375开始的特殊和弦结构,只持续了短短的两小节。

例 374

德彪西: 玛祖卡

Scherzando

例 375

斯克里亚宾: 前奏曲, Op.11之21

Presto



多声结合音响的感官作用一直是人们在和声中关注的重要方面。早在贝多芬的作品中即可证实这一点：重属增六和弦（即变音重属和弦）原是用以增强自然重属和弦，使之进一步强化向属和弦倾向的紧张度。然而在下例中，增六和弦却反处在普通重属和弦的前面，它们之间的这种反常顺序，也未表现出是基于声部推动所造成的结果。因而，我们有理由认为，贝多芬是出于对增六和弦独特音响的需求才这样安排的。在表情上，对此和弦采用了“极强”（*ff*）的标记来刻意突现它的效果。

例 376

Prestissimo 贝多芬：第5钢琴奏鸣曲

德彪西的早期作品虽然在音乐整体风格上已显露出自己的特性，但所用的和声语言却仍然保持着严谨的古典和声规格。不过我们从中仍可看到某些新思维的展现。如在下例的完全终止式中，德彪西将小调的Ⅱ级七和弦作了不合乎传统规范的声部转换（第3小节）。古典和声要求不协和的七音必须在和弦转换时固定保持在同一声部，他却同等地对待减小七和弦的各音而使之自由移动。由此说明作曲家已开始无视和弦音在功能结构中各自不同的倾向作用，而把整个和弦看成是一个多音凝结成的色彩性音响实体。

例 377

Allegro

德彪西：《波希米亚舞曲》



III. 线条思维的和声构成

我们早已提及，无论在古代的复调音乐时期，或是 18、19 世纪典范的和声结构时期，音乐展开中的声部线条进行总是多声音乐中最基本的要素，成为艺术表现与推动多声技法革新的重要方面。例如在维也纳古典乐派的三声部织体中，我们常可见到实际上只有两个相互平行的运动线条与一个静止的持续声部相结合的结构形态。三个声部并不总能结合成完整的和弦，而是主要表现为线条之间横向的协调发展关系。

例 378

Andante grazioso

莫扎特：第11钢琴奏鸣曲，K.331



虽然四声部的织体是展现完整和弦的最佳形态，但有时却会被划分成由两个各自为平

行三度或六度的粗线条（即以相同音程构成“双音声部”）。这时，和弦结构是否完整，是否采用合乎音响共鸣的正确重复音，则完全服从于声部线条流动的客观需求。声部音程结构的规律性与合理的走向乃是这种多声织体的根本原则。

例 379

莫扎特：单簧管五重奏，k.581



我们已经知道，推动和声不协和音响的发展，和弦外音的应用起着重要的作用。但在古典主义时期，不协和音的使用是有限度的，是受规范声部处理法则的约束的。而在下例中，为了服从平行三度线条进行的运动趋向，而完全违反了倚音应用的声部结构原则，使倚音（降A）和与它构成小二度关系的解决音（G）同时并存（见*处）。

例 380

贝多芬：第7钢琴与小提琴奏鸣曲



声部的线条运动确实也会构筑起某种真正和弦的音响效果。但由于这种平滑过渡音的结合往往并不体现和声正常的功能规范，因而这样建立起来的和弦在功能关系上可能是松散的，没有内在的倾向意义的，但它们却体现了特定声部线条的前进趋势。另外，由此也会形成某些不规范的音程关系。如下例中属九和弦向Ⅵ级七和弦的进行所带来的外声部九度至七度的不协调关系，这也成为声部线条倾向的合乎情理的结果了。

例 381

Allegro ma non troppo

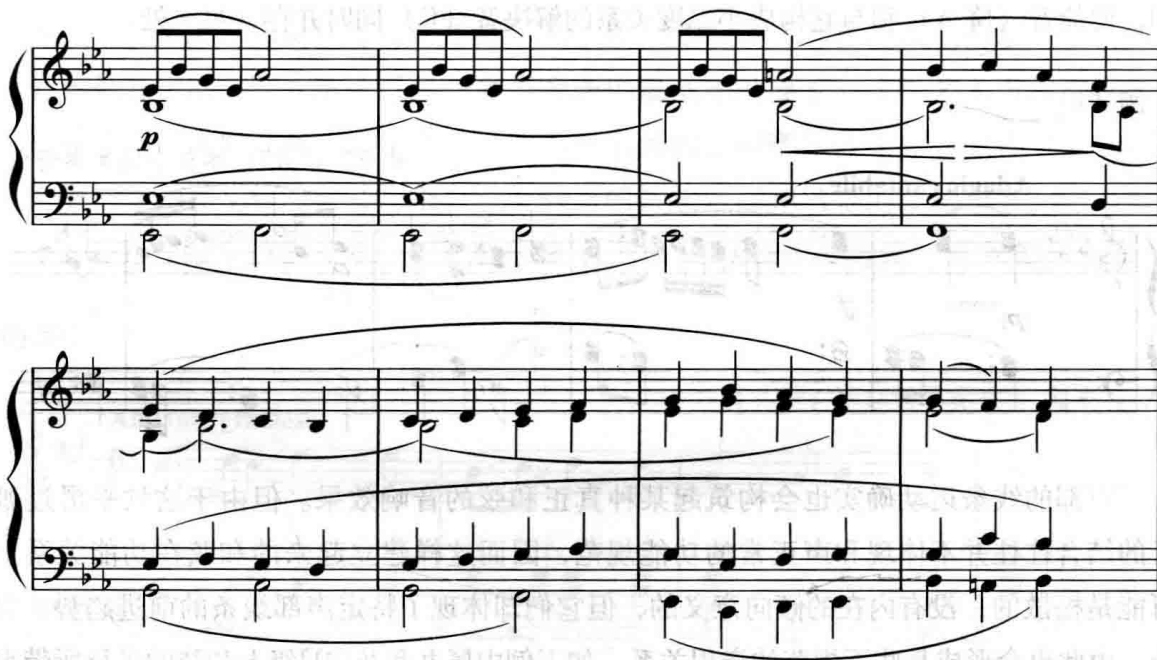
贝多芬：小提琴协奏曲



我们从下面这个创作于 19 世纪 20 年代 (1823 ~ 1824) 的音乐片段里, 更可看到贝多芬后期作品中声部线条运用的流畅洒脱。四个声部自由无羁地荡漾在各自的空间, 然而又是十分协调地互相牵制着。各条线索时而流动, 时而停滞, 有时显现出明确的和弦, 或近似某种功能的“朦胧”和弦, 有时又只是单纯的音程伴随或对应。四个声部凝聚成一个多声整体, 在极为自然的韵律中合乎逻辑地向前展开。

例 382

贝多芬：第12弦乐四重奏



此后, 我们又从舒曼于 19 世纪 40 年代创作的钢琴协奏曲中看到由多层次的线条流动集

结成的和音（下例第2、4两小节第1、2拍）与假和弦（第3小节第1、2拍）。我们注意到，钢琴部分把原本由横向线条促成的偶然结合（和音）以纵向分解进行的方式展现出来。第3小节则索性将乐队的线条过渡音通过等音变换以真正分解和弦的形式在钢琴上奏出。这就更加肯定了其在音响上所具有的和弦结构性质。但由于这个外表上的降b小三和弦完全不存在与前后和弦之间的内在功能联系，因此就调式功能来说，它只是一个假和弦。

例 383

Allegro affettuoso

舒曼：钢琴协奏曲

The musical score for Example 383 is presented in four systems. Each system contains a piano part (bottom staff) and a violin part (top staff). The piano part is characterized by a series of chords and dyads, while the violin part features a melodic line with slurs and ties. The key signature has one flat (B-flat), and the tempo is marked 'Allegro affettuoso'. The score illustrates the concept of 'false chords' (假和弦) and their resolution through vertical decomposition.

我们可以毫无疑问地认为，声部线条所形成的偶然性结合，在作曲家的创作思维中，却绝非偶然性的。也就是说，音乐大师笔下的任何产物在音响效果上都是预期要达到的结果。那么，他们究竟如何确定自己所需要的声音呢？这一问题实际上早已回答了：一切都取决于所处时代的艺术特征以及个人独特的艺术风格。

在和声语言风格尚处在十分规范化和共性化的古典主义时期，便开始产生了一种线条性的多声结合形态，这就是包含主音在内的减七和弦与主和弦的连接进行。它的音响属性实际上是来源于重属导七和弦与终止四六和弦的关系，只是将声部位置加以调换，亦即转位形式的改变，使两和弦中的共同音——主音处于低声部。我们有理由这样认为，自从19世纪中前期开始，在记谱法上将大调终止四六和弦前面的重属导七和弦（减七和弦结构）的七音，由调式降Ⅲ级音通过等音变换改记成升Ⅱ级音，便预示了和声的这种发展趋势。

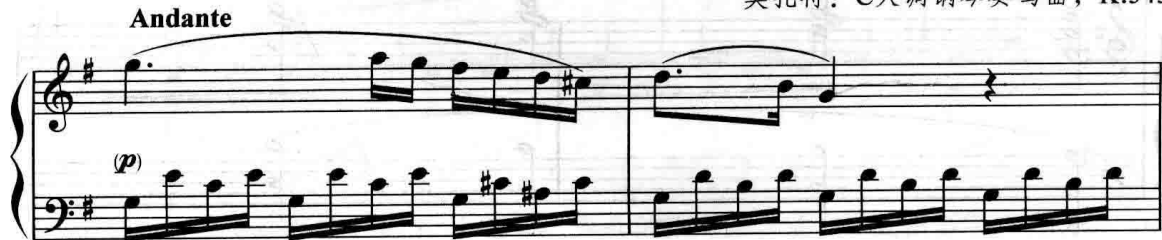
例 384



由于这种平滑流畅的和声进行有着十分协调优美的效果，所以它在历史上的应用，表现出极为宽广的时代跨度。我们从莫扎特于1788年所作的钢琴奏鸣曲至1893年柴科夫斯基的《悲怆》交响曲，都见到这一和声词汇的应用。它并成为柴科夫斯基有代表性的个人和声风格的一种体现。

例 385

莫扎特：C大调钢琴奏鸣曲，K.545



例 386



这一和弦关系有时又演化成另一种转位形式——将减七和弦中的调式升Ⅱ级音置于低声部，以向上半音倾向，进行到主六和弦的三音。

例 387



如果说在改为升Ⅱ级记谱法的初期，终止四六和弦前的减七和弦仍保留着原来降Ⅲ级音记谱所具有的重属功能意义的话，那么最后出现的这种转位形式的进行，恐怕已使重属的功能性质丧失殆尽，而只有半音流动的纯线条意义了。

例 388





这种和弦关系有时也被移至调式的另外音级上——即以属音为两和弦共同音的音级上，并且属和弦都采用属七和弦结构。但在应用中，却很少将静止不动的属音置于低声部，而多表现为低声部以升主音至Ⅱ级音的向上半音推进，由此给和声带来较大的动力感。

例 389

Allegretto

贝多芬：第7交响曲





例 390

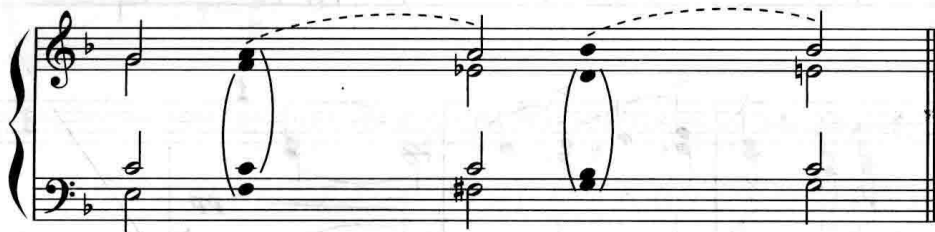
勃拉姆斯：第3交响曲

Allegro con brio



在这种和弦关系中，减七和弦在功能上仍然保留着向Ⅱ级和弦离调的副属导七和弦的意义。在记谱法上，最初一般仍然记成降低调式Ⅶ级音，而很少改用升Ⅵ级音。由此看来，这种线条式的进行，实际上体现着正常功能关系中的和弦省略——即略去了两和弦之间应有的Ⅱ级三和弦。在上例 390 的开始，属六和弦之后本应出现的主三和弦亦被省去。见下面和声图式。

例 391



线条思维确实能在和声写作中呈现为一种特有的笔法，凭借声部的平滑流动来展现各种和弦关系的进行，形成一种独特的陈述语气。著名的舒伯特 C 大调弦乐五重奏

便以这样的和声语言开篇。在这起首的 33 小节中，不仅包容了前面所述各种和声结构形式，并且还出现了经过性的增三和弦等不协和音响。

例 392

舒伯特：C大调弦乐五重奏

Allegro ma non troppo

The musical score for Example 392, Schubert's C major String Quintet, is presented in four systems. The first system begins with a tempo marking of 'Allegro ma non troppo'. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic, while the left hand is marked *f* (forte). The second system features a *pp* (pianissimo) dynamic in the right hand. The third system returns to a *p* (piano) dynamic in the right hand. The fourth system continues with a *pp* (pianissimo) dynamic in the right hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The image displays three staves of musical notation, likely for piano, in G major (one sharp). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- Staff 1:** Features a piano introduction with a *cresc.* marking. It includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *pp* (pianissimo).
- Staff 2:** Continues the melodic and harmonic development. It includes a *f* (forte) marking and a *cresc.* marking. The texture is more complex with multiple voices.
- Staff 3:** Further development of the piece, featuring a *f* marking and a *cresc.* marking. It includes a *ff* marking at the end. The notation shows a variety of rhythmic patterns and harmonic structures.

至 19 世纪末期，由线条思维引来的和声语言就更加个性化，即更能显示出作曲家的个人风格。其所呈现的结构形式特点，随着作者本人的独特爱好而千变万化、格式纷繁，我们可以从中索寻他们各自特有的艺术趣味和风貌。下面所举格里格于 1896 年创作的挪威民间歌曲，便是一个极好的典范。

例 393

格里格：挪威民歌

Allegretto con moto

p

cresc.

f

dim.

① ② ③ ④

此曲从单声部开始，以后极有章法地逐步增加运动的线条层次，并且由简朴的自然音结构渐渐向多变音的方向合乎逻辑地发展。在整个展开过程中，我们在听觉上经历了各种丰富的和声音响。通过多层线条的半音移动（向下与向上），最后达到和弦结构最为复杂的部分。在这里，除了属七和弦（有时表现为增六和弦）与属九和弦以外，我们几次听到这样一个声音（标号处），它可以通过不同的记谱法反映出如下各种和弦的功能含义。

例 394



实际上，我们早在维也纳古典乐派时期，尤其是早期浪漫主义的音乐中便已与它相识。这就是上面图式中第1种形态——和声小调的六度属七和弦。也许这是此种音响结构的最初历史渊源了。

例 395

贝多芬：第4钢琴协奏曲

Andante con moto



在德彪西和拉威尔（Maurice Revel, 1875 ~ 1937，法）的音乐中，我们可见到将一

个完整的七和弦甚至九和弦在保持各声部基本相同音程距离的基础上，作整体和弦的线条性移动。整个和声进行成为一个粗大的“线条”，使每个和弦完全失去自己的独立性。每个和弦只起整体线条运行中的音高移位作用，而不再代表调式某一音级来显示其结构功能意义。

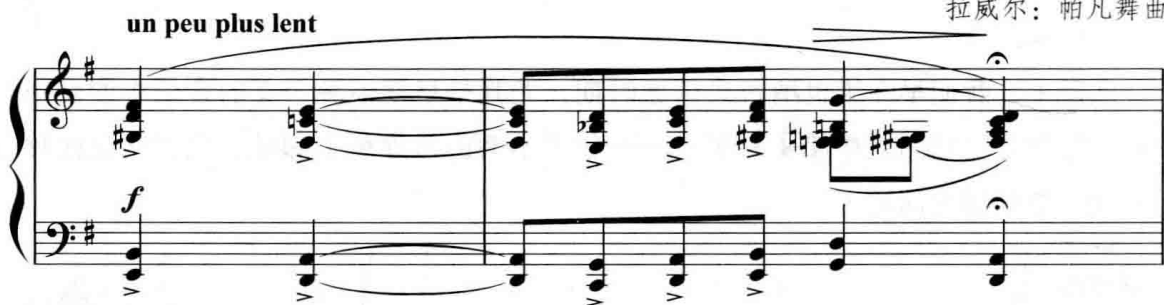
例 396

德彪西：萨拉班德



例 397

拉威尔：帕凡舞曲



IV. 和声素材的变音化

人们都已知晓，和声中的变音既能增强声部的倾向性，也能加重和弦结构的不协和度。因此，在历史上，它从来就担负着强化和声份量的重要角色。这已从例 393 所举格里格的作品中得到证实。在该例中，第 10 小节的升 C、第 15 与 20 两小节中的降 A、第 16 小节的升 F 以及第 17 小节的降 D，均为传统概念中规范化的和弦变化音。

我们仍然可以回溯到历史中去观察和声变化音的演进过程。

在 18、19 世纪之交，正统意义上的和声变音（既非离调的半音化导音，更非同主音调式的交替音）也和属七和弦的七音一样，最初也以和弦外音（经过音）的形式引入和声中。从下面贝多芬的曲例中即不难看出，属和弦中升高五音（升 F）的变音与前两小节低声部出现的两个辅助音升 F 与升 C，在性质上并无多大区别。

例 398

贝多芬：第3钢琴协奏曲(钢琴部分)



这种简练古朴的变音手法在 19 世纪后期（1878 ~ 1881）又被勃拉姆斯用在恬静而肃穆气氛的音乐中。

例 399

勃拉姆斯：第2钢琴协奏曲(乐队部分)

但即使在和声变音孕育的初期，古典主义的作曲家已开始注意到它可能给和声音响带来的发展生机，在作品中有意识地利用它来开发和声的新途径。如例 281 所展现的增三和弦音响，便是由于副属三和弦升高 5 音这一变音所带来的结果。下例中，莫扎特又将副属七和弦中的升高五音与和弦七音作不协和的撞击，从而造成增六度的紧张关系。

例 400

Allegro

莫扎特：小奏鸣曲

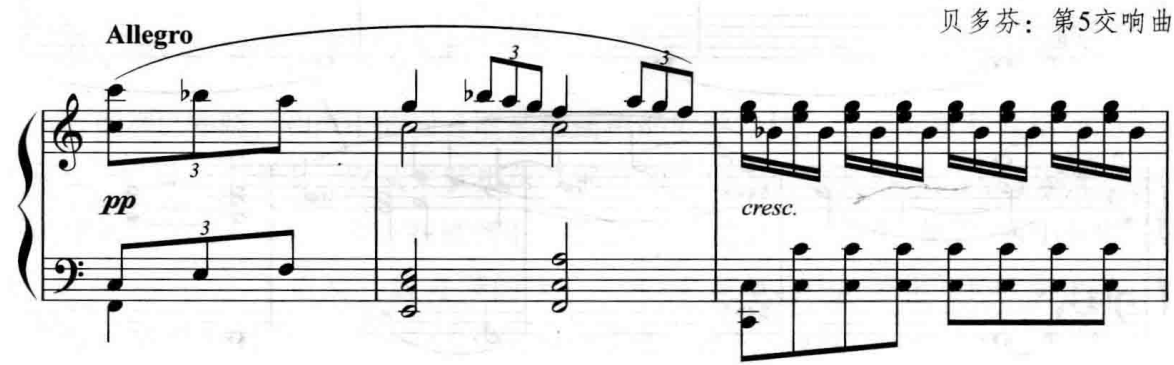


我们看到，莫扎特在这里仍是以短暂经过音的形式来构成和弦变音的，因而所造成的增六度紧张音响只是一闪而过，转瞬即逝。而在贝多芬的第 5 交响曲中，情况则完全不同了：虽然变音升 C 仍属经过式的，但由于它的时值被延伸至整个小节，不协和的音响被突出、夸张，于是便使这个长的变音和弦在音乐走向高潮的过程中起了积极的推进作用。

例 401

Allegro

贝多芬：第5交响曲





我们从和声的历史演进过程中发现，在浪漫主义时期以前，变音和弦主要表现为和弦音的半音升高，而降低半音的变化则主要用在重属和弦中，即构成各种形式的增六和弦。到浪漫主义深入发展的时期，降低半音的和弦变化音便进入一般的属功能和弦（包括副属和弦）中。不过起初它经常表现在主旋律上，自然地与下方的和弦音叠置成整体上的变音和弦。

例 402

肖邦：第7夜曲，作品27之1

Larghetto

当变音直接发生在和弦结构中时，有时又会将之后解决的小调主和弦改变成大三和弦，以此使两和弦仍具有重属增六和弦进行到属三和弦的意味，使音乐保留了一定的传统格调。如下例中的最后终止。

例 403

肖邦：第1夜曲，作品9之1

The musical score for Chopin's Nocturne Op. 9 No. 1, Example 403, is presented in three systems. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The tempo marking is 'Larghetto'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a 'smorz.' (smorzando) marking. The second system features a 'ff' (fortissimo) dynamic and a 'ritenuto' (ritardando) marking. The third system begins with a 'ppp' (pianississimo) dynamic.

然而里姆斯基—科萨科夫于1898年所作的歌剧《沙皇未婚妻》则不同。在下例的4小节音乐中，两次以降低三音的导音七和弦向小主和弦作解决。在第2次进行时，导音留给独唱声部（低音谱中的 $\sharp c$ ），乐队仅表现为降低调式Ⅱ级大三和弦的第1转位，亦即那不勒斯六和弦的外形，这给音乐带来一定程度的弗利季亚调式风格。

例 404

里姆斯基-科萨科夫：歌剧《沙皇未婚妻》



在 19 世纪末期突出音响听感的时代，当然更为注重变音作用于听觉的直接感受效应。这时，作曲家常把变音融合于前述的其他音响手段，如和弦以外因素的纵合、线条进行对和弦结构的引导等，总之调动一切可能的技法来共同创建更新的和声语言，以满足听觉对和声音响的更进一步要求。从下面斯克里亚宾（Alexander Nikolayevich Scriabin, 1872 ~ 1915，俄）的短小音乐片段里，我们即可感受到由于变音的应用以及其他手法的相互凝聚，给和声音响色彩带来丰富的变化。

例 405

斯克里来宾：前奏曲，作品11之10





和声向高层次的复杂化发展，总是表现为变化音的繁复增多以至完全失去调式原始自然音结构的朴素风貌。这种趋势一方面说明和声音响走向丰富与艺术表现力的增强，但同时也表明和声在逐渐失去其固有的清晰明朗性。对于 19 世纪末叶多元化的艺术风格时期来说，这当然不失为一种特定的表现方法。我们甚至难以从这些纷繁多变的和弦音中去分辨它们各自的性质。也就是说，以传统的和声概念去区分哪些音属于变音性质，哪些音是离调中的导音，哪些又是非功能意义的和弦外音。这样做虽然也许仍属可能，但似乎已无甚必要。因为音乐总的格调已经使它们的作用趋于一致。因此，这时我们又只能将所有用临时升降记号标示的非自然音笼统地称为变音（正如论述早期音乐时所做的那样）。这些变音往往被有意地用来推迟明确和弦的及时展现，掩盖和弦之间本来具有的明确关系。它们好似流动的云雾，只有等待逐渐消散以后，才能最终显露出和弦的真切面目。这样的和声语言给音乐的表现罩上了一种含蓄迷朦的情调。

例 406

格里格：《过去的春天》

Andante

pp molto legato

在这种多变音的和声中，很容易使两个根音关系十分疏远的多音和弦通过等音变换而趋于同一化。例如，由于减七和弦等音变换的灵活性，可以使同一个减七和弦作为根音相距三全音的两个九和弦的共同组成内容。

例 407

于是，拉赫玛尼诺夫才有可能将下面这种停滞不前、连续反复的呻吟音调，建立在根音为三全音关系的两个九和弦的反复进行上。由于和弦关系与和弦自身结构的复

杂性以及长时间的延续不作解决，而使音乐暂时处在一种前景暧昧不明的茫茫然之中。

例 408

拉赫玛尼诺夫：《悲歌》



我们曾说，19 世纪是和声语言逐步走向个性化的时期。尽管和声的发展仍然沿着一个总的共同渠道面向 20 世纪的未来，然而这个渠道却是宽阔的，艺术家们都可以在这共同的场地中，以不同的微观形态展现自己的特殊风采。因此，如果我们选择某位大师的作品来展示 19 世纪末期的和声特征，那么他的和声用法必然既是独具个人特性的，同时也能代表时代的普遍倾向。下面我们即以格里格作于 1896 年的《饲牛人的歌》（民歌改编曲）为例。曲中几乎包容了前面所述各种具有时代性和个人独特的和声技法。如特性和弦结构：增三和弦（①）、减小七和弦（②）、属九和弦（③）、增六和弦（⑦）、变音和弦（⑤）、六度属七和弦的音响结构（⑧）以及由和弦以外因素促成的特殊音响结合（④）。此外并采用了典型的半音线条化手法（⑨）以及自然调式的风格处理（⑥）等。

例 409

格里格：《饲牛人的歌》

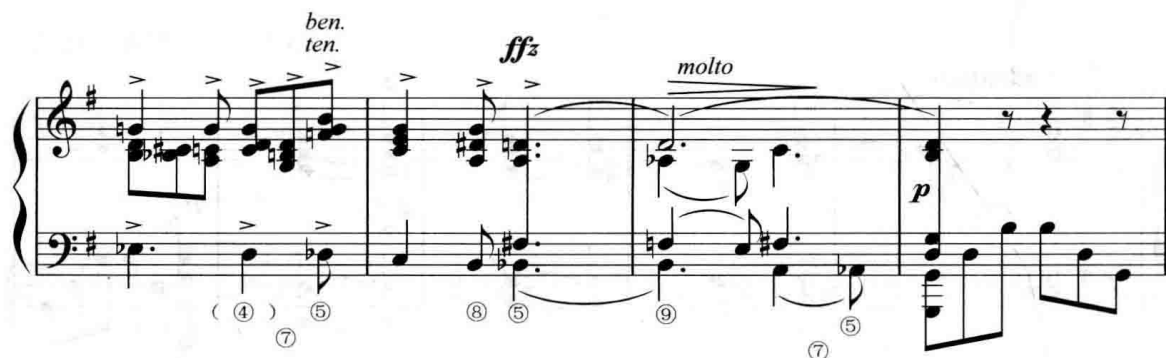
Andantino.

① ③ ⑧

② ③ ④ ④ ④

⑤ ② ⑥

④ (4) ⑦ ⑨



V. 复古思潮的崭露

当这些名目繁多的和声新技法摆在面前时，确实令人眼花缭乱。和声好似一座尚未盖成的大厦，它既显得威严壮观、风采迷人，但又可能给人带来恐高的心理。变音的发展虽使音乐丰富多彩，但其近乎饱和的态势又开始令人厌倦。人们的听觉在无穷尽的变化音包围之中，有如生活在繁杂轰乱的城市生活里而令人窒息。于是，有些艺术家开始寻求世外的新天地，以求清新空气的滋润。这时，我们又重新发现完全由纯自然音（甚至还是无升降调号——钢琴的纯白键）构成的音乐作品，以一种返璞归真的情趣与眼前的“污浊”环境相抗衡。然而这时毕竟不再是古代了，艺术不可能表现为对过去的复制，而只能是依据历史进行再创造。技艺高超的作曲家必然会利用已经取得的艺术新成果来发展优秀的历史传统。

我们从下面这首用一个个和弦的简单织体写成的乐曲中，便可感受到一种纯净古朴的风格。然而它绝不是过去的音乐作品，因为和声所反映的功能逻辑并不像传统音乐那样严谨、明确，有些和弦关系是松散的，或受横向线条的支配而违反正常的功能倾向。有些转位形式也是软弱的，不协和和弦也未完全按古典传统的方式进行解决。在这里，音乐较少强调和声功能上的倾向而被赋予更多的音响听感性质。

例 410

斯克里来宾：前奏曲，作品13之1

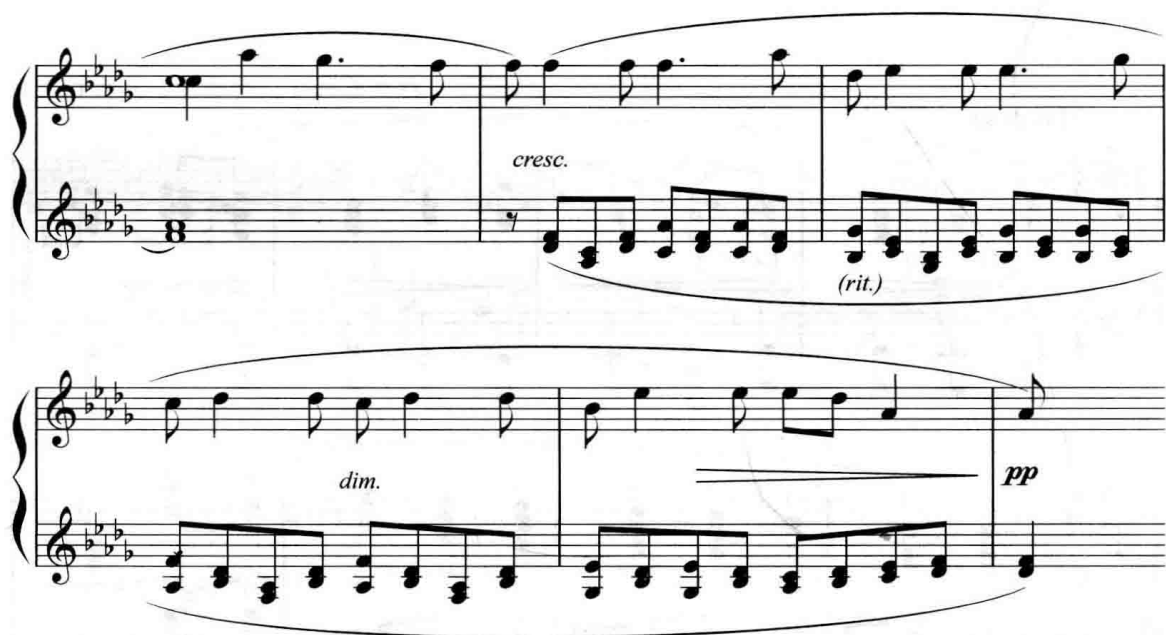
Maestoso

如果说例410的纯自然音和声只体现在乐曲开始的短暂部分，那么例411则是一首从头至尾贯穿全曲的纯自然音作品。这里没有由清晰的和弦所展现出的明确和声，而只表现为以下方的双声部音程与高声部旋律之间构成的对位关系，成为独具一格的复调织体。

例 411

斯克里亚宾：前奏曲，作品11之15

Lento



在未进入 20 世纪以前，斯克里亚宾的音乐无论在大小调的调性扩张方面，还是新和弦结构的创建以及变化音的使用上都已发展到一定高度。所以这首纯自然音小品好似在“重负”过程中的小小的“喘息”，听了给人一种松弛的快感。然而这种基于纯自然音的复古倾向在 19 世纪末暂时并没有构成一个大的潮流，因为它毕竟有自己的局限性。20 世纪以后的新古典主义则以更丰富更新颖的技法来充实这种泛自然音流派的艺术表现力，从而确立了它在历史上的重要地位。

VI. 旋律与和声的新型“联姻”

当和声本身的技法更新在人们尚不十分宽阔的视野中感到趋于穷尽时，便发现在旋律与和声的结合关系上仍存在一片值得开拓的新天地。

的确，从历史上看，任何和声语汇的形成，都体现在一定的整体结构形态上（如下例中 a），而不是仅以和弦的音级功能为基础，任意作自由的声部安排（如下例中 b）。也就是说，一定的和弦关系，往往是与特定的旋律音调结成一体的。因为这种特定的结构形态是作曲家通过创作实践在音乐效果上的最佳选择。现以 $s\text{ II} \longrightarrow \frac{T_4^6}{D} (K_4^6)$

与 T——DTⅢ——S 两种和声关系为例：

例 412



上例 b 所表现出的非正统的自由构架，可能会被认为是缺乏古典和谐美的非正规之作，但也可能成为对严格呆板程式的突破创新。这要取决于作者的创作素质与实际音乐效果的质量。德彪西于 1890 年所作《贝加玛斯克组曲》中的《月光》，即采用了古典式的 T_6 —— $S\text{ II}_7$ —— D_7 的和声进行。这样的和声从产生以后至此已经流传了约 150 年。它在传统写法中总是表现为如下的“正宗”构成形态：

例 413



而德彪西则以自己的特殊旋律加以润色，使这一人们熟知的功能进行在风格上焕然一新。

例 414

德彪西：《月光》



这里我们看到，主六和弦中在旋律上融进和弦的六度音；Ⅱ级七和弦则以与前面类似的模进旋律飘浮于和弦之上；最后的属和弦又先后兼容了点缀性的大九度与附加六度音，并且后者已不再采用传统式的手法——即仅作为旋律的意义将其置于最高声部，由此创造出了与过去采用这3个和弦时迥然不同的音乐语句，展示出一种别开生面的意境。

在下例中，旋律配置了似乎与之十分不合的貌似幼稚的和声，但却有着极为新颖的和声韵味，创造出一种非凡的轻音乐式的明快格调。

例 415

莱哈尔：《风流寡妇》



对传统和声戒律的大胆解除，如和弦七音的自由处理，更是和声语言风格创新所不可避免的手段。但这只有在总的和声风格手法协调一致完全融恰的前提下，才能证明其为高超的艺术革新，而不至被视为技术拙劣低下的表现。如在下面肖松（Ernest

Chausson, 1855 ~ 1899, 法) 的音诗 (1896 年作) 中, 两次七和弦所带来的外声部隐伏七度、和弦七音的自由上行、自然小调和弦不时引进所产生的平行大调色彩等, 它们都结合在一种特殊的风格下相互融合着, 因而完全不存在突然在某处出现“技术”失误之感。

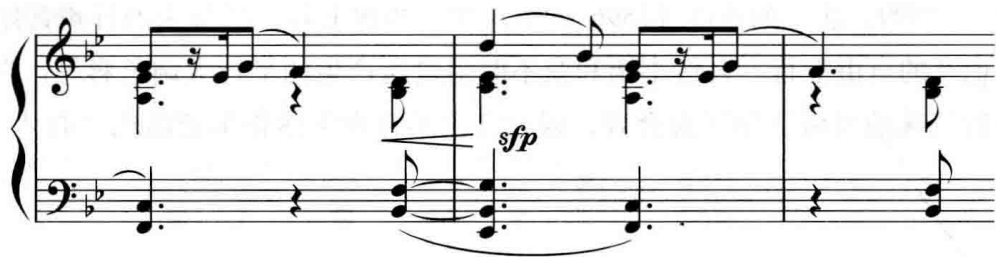
例 416

Lento misterioso 肖松: 音诗

格里格则曾采用在严格的传统功能基础上提高旋律层面 (将通常的旋律线移高三度) 的手法。于是, 便在完全终止的 3 个功能上, 将下属的 $S II_5$ 升为转位的 $S II_9$; 终止四六和弦 $T_4^6 (K_4^6)$ 升为终止三四和弦 $T_3^4 (K_3^4)$; 属七和弦 D_7 则升为属九和弦 D_9 。这样, 规范的正统和声功能保持不变, 而旋律音调与和弦结构却焕然一新。基础坚实的原始和声语汇与新异的和弦结构如此巧妙地融为一体, 实属天才之作。见下面的曲例 (例 417) 与和声图式 (例 418):

例 417

Andantino 格里格: 弦乐四重奏



例 418

$\square$ II_5^6 $\frac{\text{T}_4^6}{\text{D}} (\text{K}_5^6)$ D_7 T $\text{II}_9^7 (\frac{7}{6})_5$ $\frac{\text{T}_4^3}{\text{D}} (\text{K}_3^4)$ D_9 T

我们早已知道和弦外音在和声历史发展中的重要地位。然而，它并不是仅仅在创造多声新音响上起重要作用。和弦外音的应用还改造并开拓固有和声所依附的旋律的可能性。下面例 420 所展示的音乐片段便是一个令人叹服的例子。就旋律而言，我们完全可能用常规的和声思维配置成如例 419 那样的和声：

例 419

但斯克里亚宾却没有如此为旋律套上一件尺寸服贴的紧身衣，而是用开阔的思路为旋律设计了一套简朴而洒脱的高雅服饰。和声恢复了原始纯洁的本色 $\frac{\text{T}_4^6}{\text{D}}$ —— D_7 —— T ，但

由此却在旋律中营造出富有特殊表现力的和弦外音，它给这洗练的和声带来了无穷的韵味。

例 420



在和声与旋律的新型“联姻”中，二者之间在曲式上的交错关系是极富情趣的。实际上，这种趋势从浪漫主义思潮的开初即逐渐显露出来。古典主义要求结构清晰、形式严整，而浪漫主义精神则正是要有条件地否定某些刻板的形式，因为它们妨碍思绪的自由驰骋和精神的进一步解放。浪漫主义对这种无拘束地表达、宣泄的追求，往往使音乐在组织结构上都带有即兴舒发的特征，由此可能使和声与旋律各自自由地呼吸和划分句逗，不拘统一格式地交错起落。在下例中，当旋律结束了一个段落收尾在主音上时，和声却为这个尾音用了一个在曲式上无法间断的重属导七和弦。而当旋律又开始一个新的段落时，和声则进入结尾前的终止四六和弦。这种上下互补的关系，使音乐的喘息、韵律错落有致。

例 421

斯克里亚宾：第2交响曲

Più vivo, poco agitato

mp

tempo I.

前句 $DVII \frac{7}{D}$ 后句 $T \frac{6}{D}$

VII. 矛盾、对立的含混——和声的模糊趋势

音乐中的矛盾、对立无处不在。运动与静止、紧张与松弛、高潮与低潮、展开与收束、协和与不协和、力度与色彩……所有这一切，都是音乐得以完成其功效的要素。然而这些相互对立的双方，有时也会逐渐靠近，走向融合，从而失去其对立的尖锐性而变得含混不清，使本来的鲜明性趋于模糊。这也许是现今世界各个领域的共同趋势吧。在和声中，古典主义时期的功能关系是色调鲜明的，尤其是属与下属两个三和弦，各自闪耀着对比清晰的功能光泽。但当和弦结构随着时代风格的要求逐渐走向复杂化，属与下属的“血液”似乎在相互传染渗透，色泽之间的差异就变得十分微弱了。

例 422

C S D $DVII \frac{6}{5}$

我们只是在说，在和声艺术的历史发展过程中，和弦外音扮演着独特的重要角色。它极大地开发了和声语言的表现力，而这往往是以创造新和弦结构的手段来实现的。在新的和弦未被确认之前，和弦外音的解决体现着不协和与协和之间的矛盾冲突与缓解。但是在由量变向质变的过渡中间，却出现了似为和弦亦非和弦的模糊现象。作曲家则在一定的时代风格之下，结合自己的个人艺术情趣，来创造一种独特的意境和氛围。如格里格作于 1886 年的钢琴抒情曲《在祖国》。

例 423

Poco andante 格里格：《在祖国》

D₂ (T₆) (SII₇) (D₃⁴)
DIII T₆ S₂ SII₇ DVII₃⁴ D₃⁴

在这优美的 4 小节音乐中，如按（*）为和弦外音来认定，从第 2 小节开始，和声则为绝对传统规范的功能进行（D₇—T₆—SII₇—D₃⁴—T₆……）。然而这些和弦外音均已向和弦音的性质过渡：第 2 拍有意在延留音 E 的下面避免 F 音的出现而暂时结合成柔美的 DIII，这是极富民族情调的和弦应用；第 3 拍低声部的延留音 A 和与上方声部结合成略带刺激性的大七和弦 S₂；第 3 小节开始高声部的延留音 D 则恰好结合成格里格所偏爱的减小七和弦（半减七和弦）风格的 DVII₃⁶。这些和弦都是在模棱两可的状态下显示出奇妙诱人的艺术风采。这种模糊状态的和声陈述在 19 世纪后期成为一种特有的艺术风貌，深受某些作曲家的青睐。如下面所举俄罗斯作曲家阿连斯基（Anton Arensky, 1861~1906）的浪漫曲（这已是 1901 年的作品），从一开始，音乐就好像被笼罩在雾中，直至第 9 小节乐句的暂时段落才显露出协和的主三和弦，有如云雾偶散方可瞥见一丝真景。

例 424

阿连斯基：浪漫曲

The musical score is for a piece titled 'Romance' by Alkan. It is in 6/8 time and marked 'Andante'. The score is written for a soprano voice and piano accompaniment. The piano part features a continuous eighth-note pattern in the left hand and a melody in the right hand. The vocal line enters in the second measure with a melody. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The score is divided into two systems, each with four measures. The first system ends with a repeat sign, and the second system ends with a final cadence.

和声中的矛盾对立还表现在不同的风格手法之间。我们早已知道，多元性的分化（个性化的形成）是19世纪后期和声发展的一种趋向。然而相互矛盾对立的因素也在进行融合与相互渗透，综合为一种含混、模糊的统一体。如在下面举例的弗兰克1886年完成的作品，伴奏部分的和声背景由不间断的不协和和弦（A大调的 $D_7-D_3^4-D_9-D_3^4-D_9$ 等）构成，可谓典型的大小调力度性功能和声的素材。但在和弦上方飘浮着的旋律，却是完全自然音化的另一调性—b自然小调主和弦的分解进行。这样，即使旋律音为属七和弦填补了九音（第2小节），但所引出的九和弦也只不过是瞬间的音响。第5小节末的旋律音升G虽然是出自与和弦的协调关系（和弦中的三音，即A大调的导音），但在旋律自身的结构上，它具有更强的b多里亚调式大六度音的意义。于是我们领悟到，19世纪后期，大小调式与自然调式这两大体系也在相融的进程中逐渐不分彼此了，这便为走进20世纪的真正多元化、大融会开辟了道路。

例 425

弗兰克：钢琴与小提琴奏鸣曲

Allegretto ben Moderato

pp

p molto dolce

pp

收 束 篇

世纪成果与历史时代更替的粗略展示

十个世纪过去了！经过千年历程，漫长的历史已经走到 19 世纪的尽头。纵观几个世纪以来的多声发展成果，使我们倍感人类在艺术开发旅程中创造力的伟大。人类把自己的智慧献给了声音的宇宙，并且奇迹般地把一个辉煌的成果献给了伟大的时代。

和声的出现，好似一个无形的生命，诞生在洁净的处女地上。自从音乐艺术吐出第一个复音嫩芽，就显现出不可遏制的生长力——它以一种天然的需求，自由无羁地不断发展自己。经过曲曲折折的开拓历程，终于在 18 世纪井井有序的客观环境下，寻得一种合乎现实的自我约束规范，创造出代表当时社会情趣的、构成形式严整的古典美。自此，这种体制成为多声结合的核心与灵魂。随着时代的变迁，它的外形与躯架一直在不断被适当地修改和完善。当音乐思维方式于 19 世纪末进行革命化的急剧转变时，古典和声的规范似乎到了将被抛弃的边缘。但是只要仔细地剖析观察，便可发现即使传统的外形大大改观了，然而最深处的和声内涵依然存在着。真好似躯干虽已融化，但精神却永存。这也许就是古典和声的价值至今未被磨灭的根本原因吧。18 世纪所建立起的规范和声体制是当时社会环境所赋予人的一种思维情趣的反映，它完全适应时代美学的基本原则，对人们这种合乎自然的美的体验来说，它又有其长期存在的价值。因此，虽然根据时代风趣的转移而不断进行和声的改造，但这只是对原有的主架进行丰富的装饰，从而展现出 19 世纪灿烂多彩的和声景观。

从和声艺术成果上说，19 世纪确实不愧被称之为伟大的世纪。无论在共性化或个性化方面，在技巧上或风格上，在结构逻辑上或音响听感上，和声艺术的创造好像已经到了无可进一步攀登的至高点，其发展的路程似乎也已到达再也无法迈进一步的尽头。这样的评估自然是不够妥贴的，也不合乎科学的唯物史观。这只是对眼前灿烂景观的一个感情化的赞叹而已。然而我们却可以这样说，19 世纪确实是一个真正的和声

时代。它是把和声的艺术表现意义提到空前最高地位的一个世纪。在这个世纪里，没有和声的专业音乐几乎被排出历史，就连原始的民间单声音乐也总是被作曲家们进行大量加工，成为民族乐派创造新和声风格的原料基地。

今天，我们面对的是一个全新时期的境迁，展现在眼前的是一幅灿烂诱人的图景。人类在自己的身后已聚积了亲手创造出的巨大艺术财富，而今正继续在这伟大成果的基础上向前迈着新的步伐，去开拓更加辉煌的未来。

时下，我们又已经走完了 20 世纪的全部历程，我们并且已经领受到了近百年来创造出的新的富有魅力的音乐艺术作品，从中展现的多声音响结构更使我们耳目一新，表明了这确实是一个真正的多元化时代。新手法的创建在很大程度上都是属于作者个人的，尽管他们所赖以发挥才智的文化素养都还是传统所共有的。在这一百年中新的多声用法层出不穷，各种艺术观念和音响结构方式竞相争艳，以至使我们感到对“和声”的概念是否需要重新界定。在论述 19 世纪和声所涉及的某些作曲家中，有许多也步入了 20 世纪，并继续进行和声上新的探索和创造。我们仅从斯克里亚宾和拉威尔两人的音乐中便可看到进入 20 世纪后的新风貌。

例 426

斯克里亚宾：练习曲，作品 56 之 4



这是 1908 年创作的一首乐曲的开头。从这里，我们可以明显地感到它与过去一切音乐的不同之处：作品不需要首先明确地表明调性。此曲例是以两个固定关系的不协和和弦为动机作模进式的发展。其和声图式如下：

例 427



经过等音变换后显示出，模进音组（每小节内的两个和弦）是由根音相距三全音的和弦关系组成，前一和弦为降五音的属七变和弦；后一和弦为大九度的升五音属九变和弦；例中最后一个和弦（第3小节中第2个和弦）则为降五音的大九度属九变和弦。在此我们注意到，和弦结构本身也体现出调性的暧昧不明。因相距一个全音的对称大三度亦可通过等音关系上下互相对调，成为另一音级的相同结构的和弦。这样，前一和弦便与后一和弦根音合一，成为同一音级上的和弦了。

这一短曲的结尾，结束在如下两个和弦上：

例 428

斯克里亚宾：练习曲，作品56之4

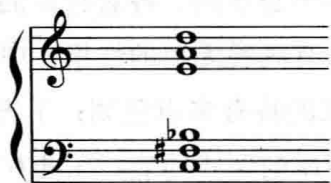


这是明显的终止式和声——降C大调（斯克里亚宾所喜爱的调性）的属到主。不过，这两种功能主要是靠低声部的属、主两个单音进行来体现的。前一和弦虽是属功能的多音叠置结构，而后一和弦则仅比前一和弦多一个降G音（低声部的主音）。由于这一音的显要位置而有着举足轻重的作用，使这首乐曲最终仍划归调性音乐的范畴。我们将这两个和弦分别确定为带六度音的属九和弦与附有多重不解决延留音的主和弦（属九和弦中的六度音便成为之后主和弦的三音；属九和弦的九音便成为主和弦的附加六度音）。由此我们看到，在尚未完全彻底进入非调性领域之前，和弦仍须依赖一定的排列法来确认它的根音性质，以此尽可能地揭示那些性质已经变得暧昧但实际上仍具有功能涵义的和弦的真正性质。相反，尚不能全靠测定音程向量的“化验”手段，仅去确认它应属于哪种和弦类别。

斯克里亚宾的音乐给了我们什么启示呢？在古典调性接受挑战的过程中，主和弦开始做出了巨大的让步——原本神圣不可侵犯的，必须具有绝对的协合性与稳定性的

主和弦，现在让位给了任选音高、自由组合的“中心和音”。于是，历来作曲家必须共守的大、小三和弦法规被破除，代之以任何一个作曲家甚至一个作曲家的任何一首作品都采用不相同的、无法预测的多元化音响结构。斯克里亚宾著名的“神秘和弦”便是他于 1908 年之前所作《狂喜之诗》的中心和音。

例 429

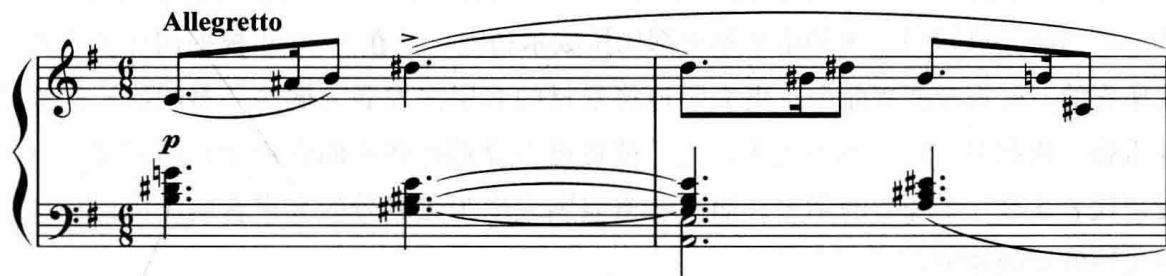


至于拉威尔的音乐，我们已从 19 世纪的作品中看到他在和声艺术发展中的超前性。如在例 397 中，他大胆抹煞传统九和弦中诸音的不同功能倾向性，而将它们结成一个声部无需各自解决的统一凝固体，并把这个和弦整体看成是一个单一层次的“声部”，作协同一致的平行移动。应该说，这个历史发展脉络是合乎逻辑的：“声部线条”原本由单音（旋律）构成；进而以两声部的音程加以丰富装饰，展现为优美协调的平行三、六度进行；最后则演化成由完整的和弦结构作为一个线条单位，形成一种“夹心”的粗“旋律”形态。

现在，拉威尔又将这些粗细不同的各个“声部”形成一种多层次关系，纵向结合在一起。

例 430

拉威尔：《库普兰之基》





乐曲一开始便显现出了3个形态不同、各具特性的层次垂直地叠置在一起：上方层次为自由灵巧的单声旋律，具有洒脱无羁的性格；中间层次为移动着的3个增三和弦，突出的是其独特音响所带来的特有多声色调；下方层次（第2小节）则以A—E构成的纯五度音程显示出下属性质的调式功能。乐曲在第5小节构成一个段落性终止（但它也是下一乐句的起点）。音乐的低音进行体现着极其典范的古典终止式的功能关系。

例 431



但在终止式中没有使用导音，拉威尔以此来展示音乐的非大小调风格。在这短短的乐句中，已用尽了所有十二个半音，但它们体现着各种不同的作用，如展示重要的调式功能；参与组建特定和弦结构（如增三和弦）以及装饰点缀性的和弦外音等。除了多层次和声构架的特点外，这段音乐在音响听感上的主要特征是大七度撞击的不协和性。在4个小节中，除第3小节第1拍与最后终止的属功能和弦（自然小调属九和弦）外，每个附点四分音符的正拍上都刻意地突现了这一音响。

在20世纪以和声语言创新而著称的大师中，我们当举匈牙利作曲家巴托克（Bela Bartok, 1881 ~ 1945）。他的生卒年份都比拉威尔稍晚。他在1920年根据匈牙利农民歌曲所作的一套钢琴即兴曲中，更大胆地将素材的多层次发展为调性的多层次，构成调性重叠，或称多调性。在下例中，高、低音谱表分别处在不同音列中；低声部的五声旋律代表5至6个降音的调号；而高音谱表则表现为无调号的和声音响。由此构成极其尖锐的调域冲突。

例 432

巴托克：《匈牙利民歌主题即兴曲》



巴托克是一位伟大的民俗学家，毕生都在探索从民间乡土风情的基础上建立现代专业音乐技巧的途经。于是，他把农民歌曲中的各种原始民间调式相互融合，从而创造出一种能够同时包容多种调式特征音在内的新型八声音阶。其结构规律是半音关系与全音关系相间出现。这便是 20 世纪中以自由设计新型人工调式来取代固有的传统调式的做法之一。在这些从未有过的音阶上建立和声，自然会显现出其独特的风貌，因而也就成为 20 世纪开拓和声新天地的途径之一。下面便是上述八声音阶的结构（例 433，注以交替调式）和在其基础上创作的乐曲（片段）实例（例 434 主音为降 E）。

例 433



例 434

巴托克：《匈牙利民歌即兴曲》



当典型的十二音作曲技术（序列主义）出现以后，便开辟了所谓非调性音乐时代。当然，这一“时代”的提法仅仅表示序列技术作为一个先锋流派的兴起，在历史进程中有着划时代的特殊标志，而并非表明一切作品都被十二音技法所统治。它只不过是艺术多元化中的一元而已。由于十二音技法是以特定的音序组织为一个作品的核心，因此传统意义的和声构成，这时便成为音序组织的自然结果。这样，就使音乐展现为纵横一体化的结构原则了。不过，为了和声音响的特定需要，也会反过来影响音序作特殊的安排处理（当然必须在音序应用法则所允许的范围之内）。请看新维也纳乐派作曲家韦伯恩（Anton von Webern, 1883 ~ 1945 奥）的曲例。

例 435

韦伯恩：歌曲，作品12之4

Molto scorrdedo

此例中显现着一个非常突出醒目的柱形和弦。如从传统的和声分析习惯出发，用眼一瞥便知是第一转位的属九和弦。但从整例听来，则觉得这个“属九”是虚幻的。因为它只是展现序列——即一步步完成 12 个半音进行中的一个过程。从前面不具调性感的 4 个音引进该和弦时，我们感受不到任何“属”的意义。不过，韦伯恩以这 4 个序列音构成如此的“和弦”形态，不能不说对这传统九和弦的音响，仍存有一种主观的意向。再看新维也纳乐派的首领勋伯格（Arnold Schönberg, 1874 ~ 1951，奥）在十二音作曲技法中的和声处理。

例 436

勋伯格：组曲，作品 25

Rasch

移位模仿

勋伯格将确定的序列由乐曲开始 3 小节的横向线条展示 (a)，发展到第 15 小节的纵向和音叠置 (b)，既表现出音乐纵横之间的严密一体化，同时也反映出当序列体现为纵向和声结构时的音程个性化处理。

* * *

20 世纪的多声技法（这不在本书论述的范围之内）是一个浩瀚的海洋，我们仅以抽样的方式所提取的若干侧面现象，只不过是这“海洋”中的几个浪峰或几轮潮涌而已。即使在某一类别的技法之内，不同的作曲家甚至某一作曲家的不同作品里，都会有着不同的表现形式，其处理手段是千变万化的。那么，对 20 世纪多声手法的研究，首先当然是要从茫茫中的个别作品入手，这真有如作星际旅行。然而更为重要和更为艰巨的，则是从这漫无边际的“繁星”中鉴别出精华所在，并提炼出能够为人们清晰理解的、具有说服力和指导意义的、并有真正艺术价值的理论原则。这是一个历史性的使命，它要依赖于漫长的历史实践，绝非凭借主观推理可以一蹴而就的，它有待时

目的考验。

时下，人们正在广泛探讨现代多声写作的技巧和经验，并发表了论著，作出了成果。这些有见地的论述多为具体写作技法的分析与介绍，是一种可供学习借鉴十分有益的技术理论研究资料。但作为对当代多声音乐研究的一个史学性课题来说，尚须有更多方面的要求：如较全面、较丰厚的史料；各种多声现象发展的关联性；每种艺术手法产生的历史缘由；和声语言演进对社会思潮、人类情趣的依赖关系等。对这一切的深入体察，既非个人、也非一时就能速获硕果的，这有待客观历史进程中的素养积累。至于再对一个完整的多声历史进程作出较为切合实际的论断，恐怕更是若干世代经历长期验证才能完成的伟业。当人们在一个相当历史时期以后，甚至又经历一个世纪，那时再来回眸今日的一切，也许方能对这一百年的成败有一个较为清醒的完整结论，正如我们今天对 19 世纪前后的艺术能够较有把握地进行评说一样，这大概就是人类对历史的认识规律吧。

后 语

当我即将结束这个粗略的文稿之时，我油然感到好似经历了一次难忘的旅行。尽管我对这丰富多彩行程的描述并不能令人满意，但我自己从中却有着一种特殊的满足。它的来源就是音乐！

美妙的音乐艺术令人神往。精湛的和声语言同样使人陶醉。西方的人们往往爱用“感谢上帝给了我们如此……”这样的语句来表达自己内心的由衷。我在被音乐深深地打动时亦有同感。但我心中的上帝却是创造艺术的人类——伟大的音乐家们。我总是这样感叹：他们竟能创造出如此神奇不朽的财富！

由于我所写的观察与研究的结果都是基于聆听音乐中所得来的切实感受，所以我将它定名为《和声艺术发展史》，而不是《和声理论发展史》，更不是《和声技术发展史》。因为激发我写下此文的是活生生音乐中的和声语言对我的感染，而不是某种学说和体系对我的说服。如果通过此书能够促使大家和我一同共享音乐，去领略这多声艺术的无穷魅力，这将是我最大的欲望和欣慰了。

专业的多声音乐发源于西方，这恐怕只能说是社会文化历史的天然条件所致。它的发展成为世界音乐文化——多声艺术的主流。虽然和声演进的基本躯干主要在欧洲，但却影响和感染着世界其他广大地区。这些地区虽然也在先后不同地根据自己的文化取向发展独具魅力的本民族多声艺术，但并不一定全属于这世界性主干线的一部分，故此未将其包容于本书之内。

由于遗产存档、印刷出版以及演释录音等诸行业都是伴随历史的科技进步逐渐发展完善的，因此我们能够见到的（乐谱资料）和听到的（唱片录音）多是较近期的作品。早于巴洛克时代特别是中世纪的古代文献，则较难直接听到真实的音响，我们只能根据现有的曲谱资料——选自阿佩尔和达维森编的《音乐史谱例集》（*Historical Anthology of Music* by W. Apel and A. Davison）——进行工作。在此，我们由衷地感激史学家们为我们提供了难得的文献资料，并对他们的学术贡献深表敬意。

责任编辑：邢媛媛

封面设计：白 雨

定价：88.00元

ISBN 978-7-81096-692-4



9 787810 966924 >